

Hjärnans mekanik,

våldet
och den
fria
viljan



Av Louise O'Konor

I vårnumret av **Sight and Sound** finns en innehållsrik intervju med Stanley Kubrick. Han ger i sitt långa samtal med Penelope Houston och Philip Strick en instruktiv och faktsäckad inblick i sina arbetsmetoder och de problem (tekniska och moraliska) som är väsentliga för honom vid konceptionen av en film. Han uppehåller sig också utförligt vid sin senaste film, **A CLOCKWORK ORANGE**. I England har filmen kommit i skottlinjen genom den debatt som har uppstått om våldet i Sam Peckinpahs film **STRAW DOGS** (1971) och Ken Russells **DJÄVLARNA** (1971).

Kubrick klargör sina avsikter med filmen. Han kommenterar också sin syn på Anthony Burgess' roman, och ger exempel på smärre avvikelser mellan bokens textinnehåll och filmversionen. I det följande refererar och kommenterar jag några av Kubricks tankegångar kring **A CLOCKWORK ORANGE**. Huvudpersonen, Alex (gestaltad av Malcolm McDo-

well), karakteriseras av Kubrick som en människa fullt medveten om den ondska han bär inom sig. Han personifierar det onda; han döljer inte sin korruption utan exponerar öppet sin destruktionslust och fixering vid våldet i ett samhälle präglad av ultra-våld, sex och droger. Alex har också vinnande och attraktiva sidor, och det gör honom naturligtvis inte mindre farlig. Han är intelligent och energisk, snabb, frispråkig. Han bär på en uppsättning motsägande egenskaper som han inte kan kontrollera, men människoföraktet och våldstendenserna dominerar. Alex upplever detta som en självklarhet. Kubrick formulerar det så, att Alex accepterar det onda han bär inom sig. Han är en våldsverkare och terrorist, en handlingsmänniska, vill ha action. Vad händer med honom när han döms till 14 års fängelse för det mord han begått?

Samhället (inrikesministern) beslutar att på honom prova sin nya giv för att undertrycka brottsligheten: Ludovico-behandlingen, och Alex samtycker — utan

att känna till konsekvenserna. Ludovico-metoden dödar brottsimpulsen hos människorna. Genom droger framkallas ett illamående när patienten utsätts för våldshandlingar eller ser våldshandlingar utspelas. Illamåendet övergår i döds känsla och självmordsimpulser. Destruktionen vänds alltså inåt, mot patienten själv. Genom att drogen kopplas samman med långa seanser där Alex tvingas se våldsscener utan att kunna sluta ögonen (de hålls uppspärade med metallklämmor) åstadkommer drogen associationer mellan illamående, döds känslor, våld och erotik. Alex tvingas också associera det våld han ser på filmduken med det våld han själv förut utövade. Han programmeras till att avsky våld, eftersom han drivs till självmord om han inte upphör att utsättas för våld, eller upphör att betrakta det. Han blir också impotent under behandlingen eftersom drogen tvingar fram illamående och konvulsioner när han provoceras sexuellt.

Inrikesministern demonstrerar med stolthet den nya metoden och det lyckade experimentet med Alex för specialisterna: samhällets vinst blir att fångelserna kan tömmas på det kriminella klientelet, som alltså kan oskadliggöras och pacificeras med droger, för att lämna plats åt de politiska fiender som man har planer på att internera där. Under demonstrationen med Ludovico-behandlingen protesterar en man, fängelseprästen. Han säger – och detta är en hjärtpunkt för den som frågar efter Kubricks mening och avsikter: »Valet. Var är valet? Om människan inte längre kan välja, upphör hon att vara människa.» Inrikesministern: »Vi ägnar oss inte åt motiv av högre etik.»

Den ondska och förnedring som under kuren drabbar Alex, gör honom till ett programmerat organiskt väsen som fungerar mekaniskt, som ett urverk. Staten integrerar dels våldsverkarna i samhället genom att låta dem upprätthålla lag och ordning, som är inrikesministerns program: Pete och Dim, Alex' gamla kumpaner, blir poliser och tillämpar sina gamla invanda våldsmetoder, nu med Alex som offer! Dels kan våldsverkarnas antal decimeras genom Ludovico-metoden; i båda fallen behåller samhället kontrollen.

Det moraliska dilemmat i filmen är att godheten måste komma inifrån **och inte tillåts göra det** i det samhälle Alex lever. Det politiska dilemmat är, givetvis, annorlunda beskaffat. Den hjärntvätt som Alex utsätts för visar sig bli politiskt användbar för inrikesministerns motståndare: den omänskliga behandling Alex genomgått kan utnyttjas av oppositionen som ett exempel på hur den sittande regeringen handlar mot medborgarna. Experimentet kan alltså vändas mot inrikesministern i den kamp om väljarna som bryter ut under valtider. Alex måste därför lockas att samarbeta, han måste verkligen vinnas över och kohandla med samma politiker som så grymt och omänskligt styrt och programmerat honom. Det går inte längre att låta honom agera som en uppskruvad leksak inför ett auditorium: i

den nya situation som uppstått vore det för farligt. Spelet kompliceras av att det är ett av Alex' tidigare offer, en författare invalidiserad genom misshandel, som utmanar regeringen genom att använda Alex som ett vapen i den inrikespolitiska kampen. Därmed når han två syften: får utlopp för sitt personliga hämndbegär gentemot Alex och får samtidigt en angreppspunkt på inrikesministern. Författaren, som uppfattas som subversiv och samhällsfarlig, oskadliggörs genom att man internerar honom. För att behålla sin position föreslår inrikesministern Alex ett samarbete. Alex, konvalescent efter ett självmordsförsök som författaren drivit honom till, samtycker. Han är »botad». Aggressiviteten väcks till liv, sexualskräcken och illamåendet har försvunnit. Han hyllas som en medarbetare till inrikesministern. Han är beredd att gå in i sin nya karriär på villkor som han känner. Han är både offret och verkställaren, och har lärt sig spelets regler.

I den debatt som uppstått kring Kubricks film har också förts fram anklagelser mot våldsscenerna. Kubrick avvisar tanken på att det våld som förekommer i film och television förorsakar socialt våld, d.v.s. är farligt för åskådaren. Det har framhållits (bl.a. av Strick/Houston) att det våld Alex utsätts för av regeringen är mer skrämmande än någon av de våldshandlingar han själv begår. Kubrick svarar, att det just av den anledningen var nödvändigt att visa Alex' brutalitet i filmens första del. Kubrick fortsätter: ... »när man har visat honom begå sådana avskyvärda handlingar och man fortfarande är medveten om den gränslösa ondskan från regeringens sida då de gör honom till något undermänskligt i avsikt att göra honom god, då tror jag den väsentliga moralen i boken är klar. Det är nödvändigt att människan kan välja att vara god eller ond, även om hon väljer det onda. Att beröva henne detta val är att göra henne till någonting mindre än en människa – a clockwork orange».

Kubrick som är amerikan (född 1928) har nu varit verksam ungefär tio år i England. Mycket finns att tillägga om denne komplicerade och ytterst medvetne filmskapare. Den tekniska skickligheten, noggrannheten, ironien, satiren som sätter sin prägel på hans filmer. Men jag slutar detta inlägg med att fästa uppmärksamheten på den konstnärliga integritet och helgjutenhet som finns i A CLOCKWORK ORANGE. Den dissonans som (ytligt sett) ligger i bildens, musikens och språkets kontrasterande form, har smälts samman på ett spänningsfyllt sätt. Burgess' språk svänger mellan högravande och parodisk prosa, rännstensspråk, slang, neologismer. Purcells, Beethovens och Rossinis musik är elektroniskt bearbetad av Walter Carlos. I kameraarbetet dokumenteras ett omsorgsfullt tillvaratagande av möjligheterna att åstadkomma perspektiviska förskjutningar och optiska förvrängningar. Den våldsamma kampen mellan Alex och the Cat Lady har filmats med handkamera av Kubrick själv och försiggår i ett kretslopp, med 360° omfång.

Chaplin nr. 114.3/1972

En urverksापelsin. Nils-Hugo Geber och Torsten Manns diskuterar Stanley Kubricks människosyn i avslutning till hans nya film *A Clockwork Orange*.

Torsten Manns: Kubricks film har en roman av engelsmannen Anthony Burgess som litterärt underlag. Den är indelad i tre avsnitt och jag hade tänkt att vi skulle använda oss av denna tredelning i vårt samtal eftersom den ger en dramatisk nyckel till filmen. I den klassiska sonaten, som också är tredelad, har vi exposition, genomföring och repetition. Här skulle vi på satserna kunna använda beteckningarna syndafallet, skärselden och frälsningen. "Frälsningen" då använd i ironisk mening.

Nils-Hugo Geber: I expositionen tycks vi befinna oss någonstans i slutet av 70-talet. Det framgår inte alldeles klart vad för slags samhälle det rör sig om, men man kan gissa på att det ligger i en partiellt socialiserad välfärdsstat med införd allmän arbetsplikt och obegränsade konsumtionsmöjligheter. I denna välfärdsstat befinner sig miljön i ett slags upplösningstillstånd. Konsumtionen lämnar efter sig ett väldigt avfall som ingen bortskaffar eller ens lägger märke till. Vi ser en funktionalistisk förstadsbebyggelse omgiven av fält av avfall. Inne i byggnaderna pågår andra former av förslumning. Neoklassiska väggmålningar är överklottrade med obscena detaljer. Lyxen och förfallet har ingått förening.

T. M.: I de interiörer som vi på andra platser konfronteras med ser vi en sorts depraverad design, som naturligtvis är avsiktlig, men inte så science fictionbetonad som man skulle kunna tro. Det är popkonst, plastkvinnor, uppblåsbara möbler och egendomliga färgsättningar.

N-H. G.: I dagens London kan man hitta exempel på en drugstore- och diskotekdesign som nära överensstämmer med den vi möter i filmen. Pop-kulten uttryckt i fasader och interiörer.

T. M.: Denna design är genomgående erotisk.

N-H. G.: Jag skulle vilja kalla den mekano-erotisk. På mjölkbaren kan kunderna dra i en röd penisliknande spak som sitter mellan låren på en hukande flicka i gjuten vitplast. Ur flickans ena bröst sprutar därvid en mjölk-

liknande drink i kundens glas. Det är den kommersialiserade, mekaniserade popversionen av oskuldsfull sinnlighet. Grodflickan som barautomat.

T. M.: Man får reda på andra saker om det här samhället. Gamla människor driver omkring som trashankar och utgör ett lockbete för gängen. Den första våldshandlingen utövas just mot ett gammalt fyllo som sjunger "Molly Malone" och får stryk. Han nästan tigger om stryk genom att protestera mot den nya tiden där det inte råder någon lag och ordning längre och de unga får bära sig åt som de vill.

N-H. G.: Våldet mot de gamla är ett av filmens exempel på den sociala upplösningen. Denna tendens är vi väl förtrogna med i vår egen verklighet. Samtidigt får dessa människor i filmen, trots sina motbjudande yttre tecken på misär, företräda en krossad bykultur, vars livsvärden ter sig närmast idylliska vid jämförelse med det centraliserade, iskallt teknokratiska samhällets.

T. M.: Och vilka har reagerat mot utvecklingen? Jo, ungdomsgängen som stryker omkring och utövar våld.

N-H. G.: Vi ser ett generationsuppror utan politisk medvetenhet, som framsprungit ur ledan och främlingskapet i storstaden. Frånvaron av skapande arbete, av meningsfulla målsättningar, likgiltigheten inför framtiden, ger i förening med den sexuella energin och den animala rastlösheten hos ungdomarna upphov till en destruktiv vitalitet. Man kan säga att gänget är en liten förfascistisk cell. För även om det saknar ideologi har det kvar förmågan att identifiera sig med ett system, nämligen det starkaste sociala systemet. I Burgess' roman framgår detta omedelbart av språket. De har låtit den ena supermaktens språk (engelskan) invaderas av den andras (ryska). Burgess har genom mycket sinnrika fonetiska transformeringar av ryska ord skapat ett slangspråk åt gänget som övertygande uttrycker dess värderingar.

T. M.: Du menar att gänget liknar en SA-grupp?

N-H. G.: Jag menar att denna aggressiva och destruktiva vitalitet lätt kan

ges en riktning mot vissa grupper i samhället. Genom att den får en riktning förvandlas den till ett politiskt vapen. Det är vad som sker i filmen och ser att operationen är relativt enkel utföra.

T. M.: SA-männens verksamhet i stadsdelen är riktad mot den bestående ordningen och judarna men för månader sedan var det naturligtvis bara förstörelse, taga, aggressionsbrott. De ville hävda sig mot det spelade ingen roll mot vem. De sönder butiksinredningar, satte eld på synagogor och misshandlade folk. Jag tror inte att det var enbart politiskt iscensatt, det fanns djupare liggande saker.

N-H. G.: I Sverige hade vi Salagan. Den uppstod ur fattigdom, arbetslöshet, medelklassstrid, exotism och mysticism, allt detta så småningom dande till ritualmord. Skillnaden mellan Salagan och gänget i *A Clockwork Orange* ligger bl a däri att gänget inte har någon utarbetad metafysik. Våldet är här huvudsakligen en förstelseform, en energiförbrukande aktivitet med en viss ekonomisk avkastning. Denna metafysisiska överbyggnaden är vag.

T. M.: Ja, men vad gänget har gemensamt med de andra sammanslagningarna, det är en ledare. Det måste finnas, för sådana här grupper kan aldrig fungera på kollektiv basis.

N-H. G.: Det är riktigt. För det handlar om våld och våldet är på naturligt sätt knutet till hierarkiska strukturer. Gängets organisation speglar det hierarkiska samhällets. Alexander de Large är ledaren-hövdingen, utrustad med privilegier och rättigheter som inte tillkommer de andra gängmedlemmarna. Kubrick anser väl att det rör sig om en nedärvd fördelning av makten, rasutmärkande beteende.

T. M.: Alex tilltvingar sig sina privilegier. I vissa fall kan det vara frågan om att han får dem, men för det mesta tar han dem.

N-H. G.: Momentant, genom överlägsna handlingsberedskap. Men den hierarkiska organisationen är alltså instabil.

T. M.: Om vi skulle försöka fastställa

ex' position, var han kommer ifrån, han står för och vilka relationer han till människor i sin omgivning. Ist då kompisen Dim, som han tererar, och vaktkonstapeln i fängelsspelad av Michael Bates, ministrerna föräldrarna, fängelseprästen, de hetspersoner han kommer i kontakt

Alex' förflutna är höljt i dunkel. Men berättar inte varifrån han fått attityd, sitt övermänniskokomplex, darwinistiska inställning, sin våldstalitet och sin bildning. Jag menar, en person som uppträder på detta har ju inte utvecklat i ett lufttomt. Han måste tex ha blivit introducerad för Beethovens musik på något stadium. Och här kommer den första sägelsen, därför att Beethoven är en gerlig tonsättare, men han är också ret. Jag skulle vilja kalla 9:e symfonien, som spelar en stor roll för Alex, "Sinfonica Eroica", till skillnad från 3:e, som skrevs till Napoleon. Vad kan förstå representerar den 9:e en egenskap av rebell, en hjältefigur som rasar mot gudarna och det bestående. Då fungerar helt plötsligt Beethoven i sammanhanget.

N-H. G.: Kubricks porträtt av Alex är komplicerat och tvetydigt. Han är ju liksom hos Burgess en abstraktion, ett kroppsliggande av vissa tankar om människan. Först och främst kan vi se att han är en estetisk hjälte — fastän mördare. Han har vissa utmärkande och eftersträvanvärda egenskaper som skiljer honom från mängden. Han är har-

moniskt byggd, stark, vig, modig, kvinnoattraktiv, vital och slug. Han är med andra ord ett vackert rovdjur, en tiger, fast med smak för människoblod. Han är bärare av dolken, feodalherrarernas karaktäristiska stridsvapen. De övriga i gänget får hålla tillgodo med kedjor och klubbor.

Men sedan är frågan om han också är en etisk hjälte, dvs. om han har en livshållning som är annorlunda och mer konsekvent än omgivningens. Man känner ett drag av renhet och ensamhet hos honom. Han tycks ha två principer för sitt liv: den första att överleva; den andra, att utvinna njutning ur tillvaron. För att bevara den frihet han behöver för att kunna tillfredsställa sina njutningar är han beredd att betala ett visst pris. Men han är inte beredd att leva till varje pris.

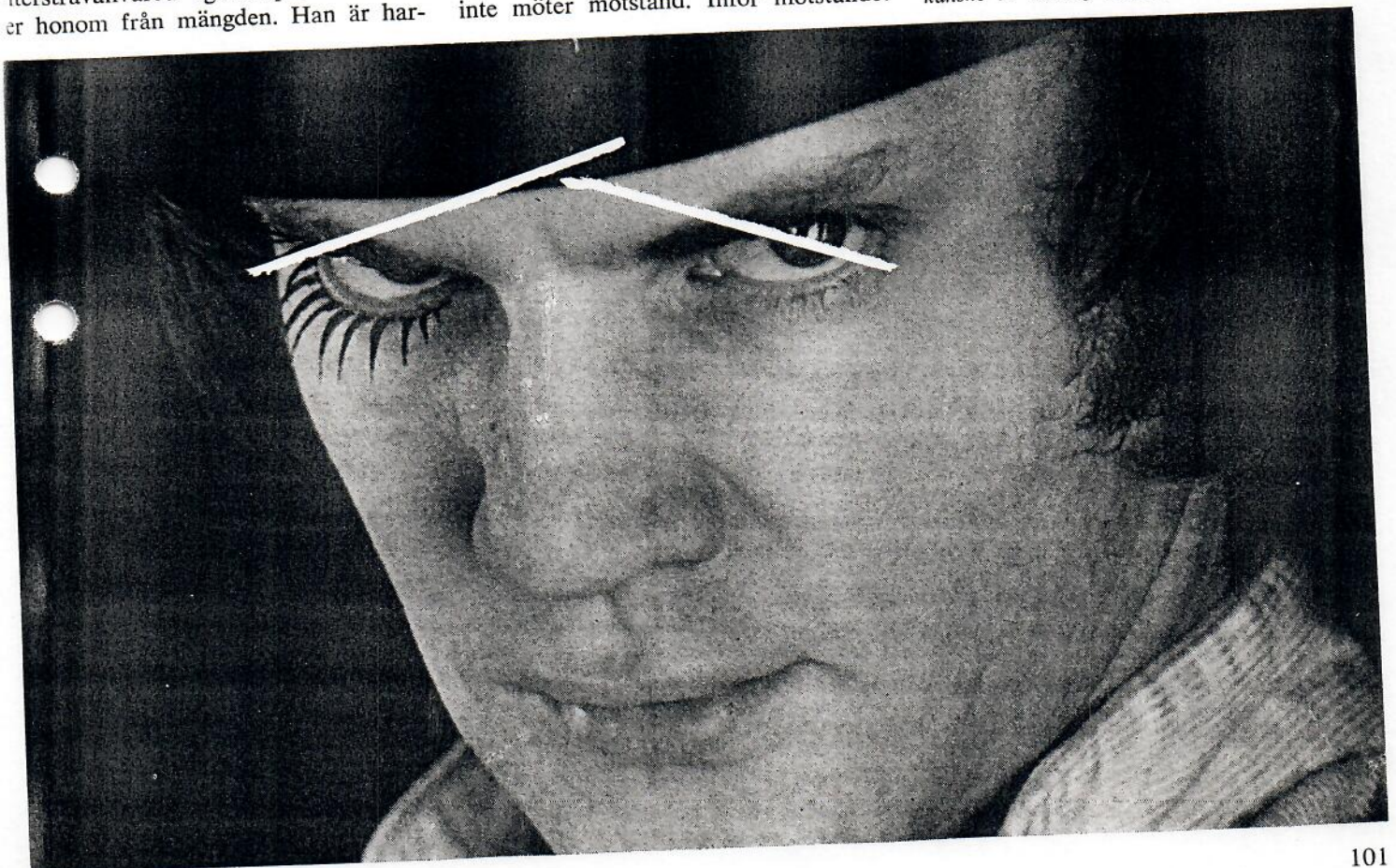
T. M.: Detta innebär ju automatiskt att det finns ett drag av streber hos honom. En streber slår ju hårt nedåt och slickar uppåt. I början slår han ned människor, misshandlar dem, t o m dödar dem. Efter den psykoterapeutiska behandlingen slickar Alex fotsulorna på en man som befäller honom att göra det. Han anpassar sig smidigt till varje situation, när han upptäcker ett våld med större resurser än hans egna. Då viker han tillbaka och blir foglig. Och vilken personlighetstyp uppträder både på det offensiva, aggressiva och defensiva sättet? Jo, den sadistiska. En sadist går hänsynslöst fram så länge han inte möter motstånd. Inför motståndet

viker han några steg tillbaka för att sedan försöka ett nytt angrepp. Det är hela tiden fråga om ett medvetet uppträdande.

N-H. G.: Jag tror att det är Kubrick själv som jämfört Alex med Richard III. Den engelske kungen i Shakespeares drama har vikt sig åt ondskan eftersom han är utestängd från kärleken. Men till skillnad från Alex är Richard född krympling. Hans liv går ut på att kompensera det handikapp han drabbats av. Alex har inget yttre, synligt handikapp. Men kanske ett inre. Han tycks vara helt omedveten om kärlek. Den märkvärdigt skrämmande, lösa ögonfransen under ena ögat antyder ett narcissistiskt drag, kanske en könslik kluvenhet. I Alex' känsloliv liksom i Richards råder ödletid. Våldet är den enda godtagbara kompensationen för kärlekslösheten.

Men i scen efter scen framstår Alex i all sin känskokyla och brutalitet som moraliskt överlägsen sin omgivning. Här ligger tvetydigheten. Liksom hos Dante finns det hos Burgess-Kubrick tydligen nivåskillnader i helvetet. Övervakaren, samhällets vårdutövande representant, är en kvalificerad fähund. Han kräver att Alex skall anpassa sig till samhällets normer av det skälet att annars går det illa för honom. Detta är det enda motiv

Kubricks porträtt av Alex (Malcolm McDowell) är komplicerat och tvetydigt. Den märkvärdigt skrämmande, lösa ögonfransen under ena ögat antyder ett narcissistiskt drag, kanske en könslik kluvenhet.



övervakaren åberopar. Men för Alex kan det inte vara något skäl att ändra sin livsföring. Det gäller bara att undvika att åka fast. Vid sidan av Alex ter sig samhällets representant som en på allt själsligt innehåll fullständigt urbläst person.

T. M.: Alex upptäcker, när han kommer i fängelse och konfronteras med personalen där, att den är starkare än han. Den har fantastiska maktbefogenheter. Den är verkligen härdad vid liv och död, på ett organiserat, auktoriserat sätt. Det var aldrig Alex när han var "freelance" våldtäktsman och tjuv. Här är han underställd ett system som han inte bemästrar.

N-H. G.: Det är det kaotiska våldet gentemot det organiserade våldet och på något sätt tycker man att det kaotiska våldet är mindre svårt att fördraga.

Jag skulle vilja gå vidare i teckningen av Alex och ta upp hans förhållande till konsten. Det tycks vara så i filmen att där konsten inte har en rent dekorativ uppgift är den opium och statussymbol för förbrukaren. De intellektuella pryder sina hem med kalla, erotiskt exhibitionistiska tavlor och konstföremål.

Alex är emellertid också den klassiska kulturtraditionens avnämare fast han tillämpar den på ett ganska chockerande sätt. Han använder den både till sin egen och andras förförelse. Vi är långt från den renande och upplyftande konstupplevelsen. Filmens ställer förhållandet mellan konsten och den mänskliga karaktären i otäck dager.

T. M.: Alex estetiserar ju tillvaron. Där finns det plats för våldtäkt, knark och musik. Men man måste lägga märke till att alla våldsscener är abstraherade och distanserade för att understryka det estetiska. Vi ser den första våldtäkten som Billyboy-gänget utför och den följande striden utspelas på en gammal teaterscen. Det är bara dockor som förekommer där framme. I författarhemmet är det likadant, en rituell våldtäkt, ett rituellt övergrepp. Samma sak med det gamla fylloet, när misshandlingen börjar går kameran från närbild bakåt. Och striden med kattkvinnan är filmad med handkamera av Kubrick själv nästan som en boxningsmatch. Hon slåss med en byst av Beethoven och Alex med hennes skulptur.

N-H. G.: Vi möter här en konst som är avskuren från samhällslivet. Den säger oss ingenting om vad som händer i samhället, inte heller något om de individer som väljer den — annat än indirekt.

Både kattkvinnan och den radikale författaren, som håller på att skriva en bok, "A Clockwork Orange", om hur människor mekaniseras och automatiseras i den sociala processen, omger sig med denna stumma, kalla konst. Indirekt vittnar den naturligtvis om en kvävande konformism och en känslornas istid.

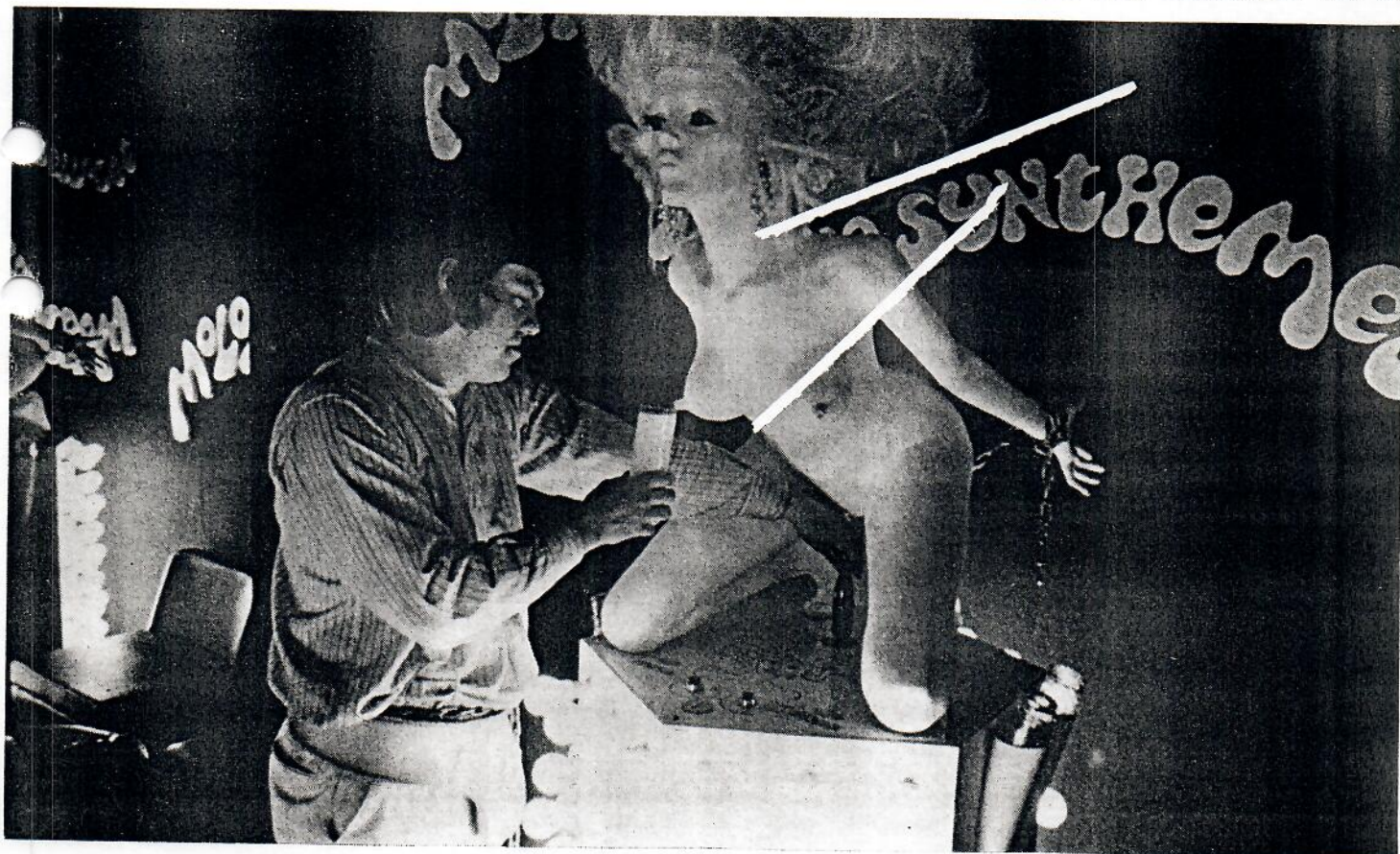
T. M.: Ja, Alex förstår ju inte alls vad konsten har för funktion. Det bevisas ju under den terapeutiska behandlingen. Man visar för honom filmer från

koncentrationslägren och spelar samtidigt Beethovens 9:a. Detta helt oavsiktligt. Läkarna vet inte att han är förtjust i musik. De tror att han reagerar på bilderna. Men han säger: "Det är musiken! Varför spelar ni den underbara Ludwig van till de här bilderna? Han har inte gjort någonting. Han skrev bara musik!" Och det är ett bevis för att Alex bara uppfattar allt som ornament till sitt liv. Han kan inte fatta att också Beethoven hade ett syfte med det han gjorde. Han tror att alla människor som underhåller hans estetiska konsumtion bara är dekoratörer.

N-H. G.: Han protesterar mot en estetisk fadäs som är så grov att den blir moraliskt förkastlig. Men jag finner denna nyckelscen märkvärdig. Det förefaller som Alex ägde en känsla av skuld inför Beethovens indragande i hans förnedring och lidande. Alex talar om sin idol "Ludwig van" på samma sätt som rövaren på korset om Kristus. För första gången anar man att han är i stånd att skilja på ont och gott.

T. M.: Därmed kommer vi alltså in på den andra satsen — Alex i skärselnden.

N-H. G.: Det visar sig att den terror som Alex utövar mot gänget för att befästa sin ställning altstrar ett motstånd. Motståndet kommer mycket riktigt från den mest primitiva och antiintellektuella medlemmen i gruppen, Dim. Han hämnas på Alex genom att lämna honom hjälplös i händerna på polismakten sedan Alex dödat kattkvinnan. Och nu



kommer Alex in under det etablerade, repressiva systemets tryck. Han fungerar i det som en katalysator, en avslöjare.

T. M.: Han har alltså fråntagits den maktposition han hade i gänget, och den kommer han aldrig att återta. I fängelset fungerar han skenbart på ett annat sätt. Med undantag för en våldshandling, som Kubrick skurit bort från romanen, uppträder Alex som mönsterfånge. Han går överheten till mötes och anpassar sig fullständigt.

N-H. G.: Jag ser anpassningen som ett led i kampen för friheten. Han upptäcker en motsättning i det repressiva systemet och skyndar sig att utnyttja den. Han går över fängelseystemets hierarki upp till samhällets allra högsta. Där finner han plötsligt förståelse. En minister vill tömma fängelserna på alla kriminella individer för att kunna plocka in den politiska oppositionen. Alex får sin chans och griper den. Det går att komma ut ur systemet till ett visst pris.

T. M.: Han uppträder helt jesuitiskt, ändamålet helgar medlen. Han lyckas ställa sig in hos fängelseprästen och får förtroendeuppdraget att hjälpa honom med psalmsången. Men medan prästen förmanar internerna att bättra sig och lämna ett liv i synd blir Alex föremål för öppet erotiska inviter från en interns sida. Andakten är meningslös ritual i systemet. Under sina bibelstudier försjunkar Alex i drömmier som visar att hans anpassning bara ligger på ytan.

Det är han som pryglar Kristus, det är han som slåss om den korsfästes ägodelar och dessemellan förlustar sig i ett harem.

N-H. G.: Religionen kan inte påtvinga honom en känsla av skuld men han har klart för sig att religionen är en av de vägar som sannolikt för till frihetens och maktens regioner.

T. M.: Han ber att få underkasta sig en experimentell behandling, som han har hört talas om, som går ut på att konditionera en individ mot våld och sex.

N-H. G.: Det är den s k Ludovico-behandlingen. Den visar sig vara en kriminal-hygienisk antabuskur. På samma sätt som med Pavlovs hundar skapar man här betingade reflexer. Man kopplar samman djupa olustkänslor med olika former av våld och aggressivt beteende, även sexuellt sådant. Sedan Alex preparerats med sprutor spänner man fast honom i en stol, öppnar ögonen på honom med hjälp av klamrar så att han inte skall kunna blunda och förevisar på en filmduk scener innehållande våld.

T. M.: Han kan alltså inte blunda och vi tycker att det är en fruktansvärd situation. Men det är en illusion hos åskådaren, för det är fråga om ett typiskt filmvåld. Alex reflekterar: — "Lustigt att verklighetens färger bara blir verkliga när man ser dem på bio."

N-H. G.: Till att börja med njuter Alex av våldet fast han mår illa efteråt. Åsynen av blod hetsar upp honom. Apelsinen innehåller trots allt en röd

saft när man krossar den. Men så kommer psykologernas klumpiga, slumpartade val av bakgrundsmusik. Alex erhåller en extra, ödesdiger präglning i sitt medvetande.

T. M.: Konsekvenserna när man börjar manipulera människor kan inte överblickas.

N-H. G.: Nej, men behandlingen ger effekt. Alex blir verkligen hämmad i sitt aggressiva beteende. Att han därutöver invalidiserats i sin upplevelse av musik bekymrar inte psykologerna. För att demonstrera metodens effektivitet — en politisk nödvändighet för regeringen — förevisas Alex i en seans under vilken han förödmjukas på det grövsta sätt utan att göra motstånd. En naken flicka som bjuder ut sig kan han inte röra, eftersom han överväldigas av kväljningar. Han är snöpt, dompterad. Experimentet förefaller ha lyckats över alla förväntningar.

Men prästen protesterar. I hans protest finns en bit av sanningen om människan. Om man fräntar henne möjligheten att välja så upphör hon att vara människa. Hon definierar sig själv genom sina handlingar och när hon inte längre kan göra det förlorar hon all substans.

T. M.: Man kanske inte får glömma att kyrkan talar i egen sak. Den gör ju

Dim (Warren Clark) serverar sig i den mekano-erotiska popmjölkbaren, och Alex demonstrerar resultatet av Ludovico-behandlingen i fängelset — han kan inte röra den nakna flickan som bjuder ut sig åt honom.



sedan gammalt anspråk på själarna. Men den som verkligen förhåller sig tvivlande är vaktkonstapeln. Han är en liten, enfaldig och löjlig person som skriker och gormar oavbrutet i tjänsten. Han har en helt fyrkantig människo-uppfattning och går inte på de här subtiliteterna som läkarna och politikerna och hans egna chefer sysslar med. Han delar in folk i kriminella och icke-kriminella och det ena eller det andra är man född till. Utvecklingen av fallet Alex ger honom naturligtvis rätt gentemot experterna. Det är hos dem enfallen ligger.

N-H. G.: Att Alex återanpassas till samhället är en praktisk, sparsamhets-befrämjande åtgärd från regeringens sida. Genom införandet av den nya snabba behandlingsmetoden kan den även tillgodogöra sig en viss popularitetsvinst. Han förklaras följaktligen fri från sociala tendenser och släpps ut. Nu först börjar de verkliga prövningarna. Det visar sig att han inte kan fly från sitt förflutna. Alla människor som han på något sätt misshandlat utkräver nu hämnd. Utanför fängelsets murar råder den gammaltestamentliga lagen öga för öga och tand för tand.

T. M.: Samhället har hämnats formellt men det räckte inte.

N-H. G.: Nej, det räckte inte. Han söker sig hem till familjen. Den totala bristen på kontakt, likgiltigheten för hans person, det ynkliga lilla vinstintresset slår honom i ansiktet. Föräldrarna vill bara glömma honom. De har hittat ett surrogat för den förlorade sonen och han har ingen annan väg att gå än ut på gatan.

T. M.: Hans aggressivitet sätts på prov redan hos familjen och det visar sig att den inpräglade blockeringen fungerar. Vad som däremot inte fungerar är hans försvarsmekanism. I ett samhälle byggt på våld utgör den individuella aggressiviteten ett livsuppehållande skydd. Det har Alex förlorat och därför blir han snart ett hjälplöst offer för andras våld. Först kastar sig gatuluffarna över honom och sedan de gamla gängmedlemmarna Dim och George som har gått in vid polisen. De har ställt hela sin aggressivitet till det etablerade samhällets förfogande och har fått laglig sanktion på att misshandla människor. Alex blir nästan ihjälslagen sedan de fört ut honom på landet i polisbilen.

N-H. G.: Halvt medvetlös vacklar han fram till en tomt i närheten som visar sig tillhöra denne författare vars hus gänget skövlat i en orgie av "ultravåld".

T. M.: Ja, fast miljön är förändrad. Hustrun har avlidit av chocken efter våld-

täkten och mannen är invalidiserad och sitter i rullstol. En stor muskelknutte sköter huset och tjänstgör som både vårdare och vakthund. När Alex bärs in blödande och våt känner författaren till att börja med inte igen honom.

N-H. G.: Tvärtom känner författaren medlidande med Alex. Dels är han ett offer för polismisshandling, dels har han blivit utsatt för en neslig behandling av myndigheterna. Mr. Alexander — författaren bär också det namnet — är humanist och tillhör den politiska oppositionen. Här erbjuder sig oväntat ett tillfälle att angripa regeringen.

T. M.: Men i badkaret börjar Alex sjunga och det musicerandet blir ödesdigert. Och här kommer vi in på ett viktigt tema i filmen, nämligen melodin "Singin' in the Rain". Den har han



Stanley Kubrick under inspelningen av *A Clockwork Orange*.

sjungit i den första misshandelsscenen, just i detta hus, när gänget sparkade författaren och våldtog hustrun. Den scenen har för övrigt tillkommit i samarbete mellan huvudrollsinnehavaren Malcolm McDowell och Kubrick och har utformats som en slags balett. Alex dansar och sjunger och sparkar och slår.

N-H. G.: Ja, "Singin' in the Rain" blir plötsligt 30-tal, olycksbådande, världen före syndafloden.

T. M.: Alex underhåller sig själv vårdslöst med den, därför att det förflutna dyker upp ur hans undermedvetna. Men jag tror att författaren också hör den och minns pojken som misshandlade honom.

N-H. G.: Och planlägger sin hämnd.

T. M.: Ja, han sover Alex med mat och vin. Sedan tillkallar han sina vänner och tillsammans läser de in honom i ett litet rum på övre våningen. I våningen inunder har de monterat jättelika, uppåtriktade högtalare och så sätter de igång att spela Beethovens 9:e symfoni. Det är alltså en ny tortyrscen det är fråga om. Och här gör Patrick Magee, som spelar författaren, en liten reverens till en person som han spelat förr, nämligen den berömda markisen de Sade i Peter Weiss' första pjäs. Vi

ser honom sitta med yvigt grått hårsvall och med ögonvitorna uppåtvända och njuta av den tortyr han utövar. Och det är precis den vision man får när man läser Sades romaner.

N-H. G.: Tanken att det under ytan på en aktiv humanist och intellektuell ligger samma uppdämda bestialitet och raseri som hos en vanlig våldsverkare skulle Sade inte vara främmande för. Författaren tar emot Alex i en tillfällig sentimental stämning men den varar inte länge. Därtill visar han prov på en ovanlig råhet genom att använda musiken som tortyrinstrument.

T. M.: Och Beethoven är Alex' svaga punkt. Där kan han inte värja sig, där är han helt utlämnad. Kanske är det hans stora och enda kärlek i livet, fast han inte riktigt vet varför. Att misshandlas med Beethoven är för honom det yttersta lidandet. Det kan han inte uthärda så han kastar sig ut genom fönstret.

N-H. G.: Det är alltså denna perverterade användning av konsten som kommer Alex att ge upp livskampen. Därmed är vi inne i verkets sista parti, det stora narrspel som vi kallat frälsningen och som för oss tillbaka till utgångspunkten.

T. M.: Alex överlever. Inpackad i gips ligger han hjälplös på ett sjukhus. Men fallet mot jorden har medfört att den påtvingade präglingen av äckel i förbindelse med aggressivitet försvunnit. Alex är på väg in i sitt gamla jag.

N-H. G.: Inrikesministern infinner sig på sjukhuset. Han har en plan för och med Alex. Medveten om Alex' svaghetstillstånd förråder han honom att träda in i systemet och stödja makten på dess högsta exekutiva nivå. Det sker på ett mjukt och lockande sätt. Ministern ömkar sig över Alex där han ligger i sängen och matar honom med sked. Den scener har en slagkraftig svart humor. Högjutt mackande tillkännager Alex sin örnöjelse efter varje full sked. Åskådarna har fullt tändigt klart för sig att ministern håller på att föda upp en gökunge som kommer att växa sig oerhört stor och stark och till sist kasta ut alla andra ur boet. Vi har återvänt till utgångspunkten med den skillnaden att Alex nu är ett mycket större hot mot människorna i samhället än vad han var när han drev omkring som förstörelsevåldsverkare i gänget. Han har förvandlats till en urverksapelsin, ett stycke organisk materia med raseriets urverk tickande i sitt centrum. Den oundvikliga explosionen kommer att vålla ofantliga massakrer. Försöket att manipulera Alex — *a clockwork orange* betyder på engelsk slang en individ som förlorat

förmågan till självständigt handlande — ändrar i en katastrof.

T. M.: Man kanske bör tillägga att ministern tror sig ha gjort en smart kupp. Alex förvandlas till en martyr. Myndigheterna har avslöjat författaren som upphovsman till samhällsfarlig, subversiv litteratur. Dessutom har han visat sig förminskat tillräknelig eftersom han yrat om att han har blivit överfallen och misshandlad och hans hustru våldtagen. Ingen tror honom, han blir internerad på sinnessjukhus.

Allt detta är ägnat att förstärka bilden av Alex som martyr i offentlighetens ögon, en situation som han tillfullo utnyttjar. Vänner och bekanta kommer med blommor och chocklad, sjukhuspersonalen låter montera upp stora högtalare ur vilka Beethovens 9:a strömmar. I den tumultartade uppvaktningen gör regissören en inåkning mot Alex ansikte, och vi ser hur det långsamt förändras till vad det var i början, cynikerns och våldsmannens.

Och filmen mynnar ut i någonting som är viktigare än man tror. Produktionsuppgifterna kommer i slutet och där sjunger Gene Kelly titelmelodin ur filmen "Singin' in the Rain", preciöst, lite småtrevligt och oskyldigt. Men detta musikaliska tema är just Alex våldssignal. Han kommer att fortsätta att terrorisera folk till tonerna av denna melodi.

N-H. G.: Det är ett otäckt slut på en otäck men som tidsdokument viktig film. Kubrick tillhör möjligen de stora kulturpessimisterna. Hans senaste film ansluter sig tematiskt till de två tidigare framtidsversionerna *Dr. Strangelove* och *2001*. Man har beskrivit *A Clockwork Orange* som sista delen i en triologi om en urspårning i arternas utveckling — människan. Kubrick drar i sina filmer ut konsekvenserna ur vissa redan iakttagbara fenomen i människans utveckling, historiska, sociala och tekniska, och försöker föreställa sig vart de leder. *Dr. Strangelove* handlade om den stora kärnvapenapokalypsen. Ett samhälle som planlagt sin självförintelse förintar en vacker dag sig självt. Just det geniala säkerhetssystem som man konstruerat för att kunna överleva framkallar katastrofen. Människan är i Kubricks värld en absurd varelse, styrd av drifter, instinkter och föreställningar som förlorat sin ändamålsenlighet. I *2001* möter vi människan som en kombination av tänkande varelse och resultat av arternas utveckling. De två världar hon tillhör tycks oförenliga. Samma motsättning finns i *A Clockwork Orange*. Själva titeln kommer en att tänka på något uttänkt och konstruerat som inne-



Maktgalningar och galna makthavare i Dr Strangelove: Keenan Wynn som överste Guano, Peter Sellers som Mandrake med Sterling Hayden som general Jack D. Ripper, och Slim Pickens som major King Kong.

slutits i organisk materia. Någonting har gått snett i utvecklingen, när den frambringar en sådan produkt.

T. M.: Ja, han sysselsätter sig just i de tre senaste filmerna med förnuftsens urspårning. I *2001* som i mindre utsträckning handlar om vissa enskilda individer, hävdar han en rent darwinistisk ståndpunkt. Det är apan som helt plötsligt lärt sig hantera instrument och använder dem på ett ofta besinningslöst sätt. Vi har ju det berömda klippet från knotan som apan slänger upp i luften och till rymdskeppet som svävar fritt. Kubrick menar att evolutionen i människans fall går för fort, till skillnad från andra djurarter som utvecklats väldigt långsamt och sedan försvunnit. Det har ju sagts av fackmän att storhjärnan är överutvecklad, men det kan jag inte yttra mig om.

N-H. G.: Burgess skapar i sin roman slanguttrycket *gulliver* (eng.) om huvudet. Det kommer från det ryska ordet för huvud *golova*. Gulliver associerar genast till någonting för stort eller för litet. Starkast påminner filmen åskådaren om att känslorna inte hängt med i utvecklingen. Revirförsvarsbetendet,

dominansdemonstrationen och sexuell-driften är de enda styrande krafterna. Alex är en estet i ett vilddjurs skepnad, på en gång fascinerande och förkrympt, skrämmande genom sin påtagliga mänsklighet. Kanske var renässansmördaren Gilles de Rais samma slags människotyp. De verkligt motbjudande är de små manipulerade teknokraterna och politikerna med deras katastrofalt enfaldiga människouppfattning. Alex och hans gäng deltar i en revolt utan mål och utan framtid. En revolution som på ett genomgripande sätt förändrar människans villkor under hänsynstagande till det känsliga ekosystem som homo sapiens representerar, kommer att se annorlunda ut. Misströstar Kubrick eller är han likt de gamla judiska profeterna ute i pedagogiskt ärende?

A Clockwork Orange — Regi: Stanley Kubrick — Manus: Stanley Kubrick efter en roman av Anthony Burgess — Foto: John Alcott/Technicolor — Musik: Walter Carlos (elektroniska arr.) samt verk av Beethoven, Rossini, Purcell, Rimskij-Korsakov. Elgar m fl — Klipp: Bill Butler — Ark: Russell Hagg, Peter Shields — Prod-des: John Barry — Målningar och skulpturer: Herman Makkink, Cornelius Makkink, Liz Moore, Christiane Kubrick — Kläder: Milena Canorero — Ljud: Brian Blamely, John Jordan, Bill Rowe, Eddie Haben — Tekn. rådg: Jon Marshall — Spel: Malcolm McDowell (Alex DeLarge), Patrick Magee (Mr Alexander), Michael Bates (vaktchefen i fängelset), Warren Clarke (Dim), John Clive (skådespelaren), Adrienne Corri (Mrs Alexander), Carl Duering (dr Brodsky), Paul Farrell (luffaren), Clive Francis (inackorderingen), Michael Gover (fängelsedirektören), Miriam Karlin ("Kattkvinnan"), James Marcus (Georgie), Aubrey Morris (Mr Deltoid), Godfrey Quigley (fängelseprästen), Sheila Raynor (mamma), Madge Ryan (dr Branom), Anthony Sharp (ministern), Richard Connaught (Billyboy), Cheryl Grunwald (flickan som blir våldtagen i filmens början) — Prod: Kubrick/Warner Bros./Polaris Prod. 1971 — 136 min. — Distr: W/C. — Svensk översättning: Olle Ekelund — Skivinspelningar: Deutsche Grammophon.

Vidvinkel.

Apropå Clockwork Orange

I.

"Juttioalets film" — *Clockwork Orange* — kommer av allt att döma bli -72 års stora debattämne. På flertalet biografer hade den premiär i maj, och redan är de kulturella högdjuren i luven på varann om filmen är bra eller inte.

Att filmen har ett budskap, det kan inte förbigås. Men allt här i världen som berättas är beroende av hur det sägs. Från det största drama till enklaste "fräckis".

Ett dåligt framförande förstör både dramat och "fräckisen".

Frågan är om *Clockwork Orange* kommer att kvarstå som 70-talets stora filmhändelse om tjuugo år?

I många av de mest dramatiska scenerna förlorar filmen sin intensitet genom att den grälla färgen spolierar det mesta. För åskådarens egen fantasi lämnas ingenting av tomrum. När ögat och tanken får dikta lite på egen hand är ju boken och bilden bäst. Hade inte filmen tjänat på ett svart-vitt-återgivande?

Antonionis *Natten* och Ingmar Bergmans *Tystnaden* hade blivit slätstrukna i sina budskap i ett kolorerat skildrande. Alex och hans "dragisar" i sina vilda framfarter utmed nattliga autostrador hade blivit oändligt mer suggestiva i svart-vitt! I långa sekvenser saknade filmen balans i bildkompositionerna, det kunde man väl ändå kräva av den man som gjort *Dr Strangelove?* Romantikens målare fyllde sina dukar med bloddrypande scener. Gericault med sina skräckscener på Medusas flotte och Delacroix med lejonjakter och Bastiljens stormande, utan figurkomposition och uträknat bilddjup hade dessa mästare blivit fördolda. Goyas våldtäktsskildringar visar en millimeterberäkning av dukens rektangel.

Kubrick visar enbart sadismen. Att våldet visas och att kameran går är huvudsaken för honom.

Vad vill Kubrick med att hans "dragisar" kommer in vid polisen? Bristande logik eller en del av budskapet?

Menar han med det att vi hunnit så långt att våldsvärkare är en merit för inträde vid polisen? I vanliga fall hade ju Alex' kompisar blivit dömda för delaktighet i hemfridsbrott, rån, mord,

m. m. Han själv fick ju fjorton år, "dragisarna" blev väl inte helt frikända, men detta får vi aldrig veta. Vi vet att Alex kom ut som en annan människa efter två år och då hade kompisarna hunnit bli konstaplar! Förbiseende, eller vad då?

Stanley Kubrick låter filmen falla sönder, men i slutscenen sätter han in den felande pusselbiten. Den bit som man enligt reglerna inte fick rubba.

Men stämmer den riktigt ändå?

Alex går ut igen som sitt rätta jag, men nu saknar han både föräldrar och bostad. Han måste till och med skaffa nya "dragisar" eftersom de gamla är samhällsnyttiga medborgare och anställda vid polisen.

Men det får vi fundera på när vi åker hem.

I dagspressen har allehanda superlativer skyntat. Bl. a. att skall man bara se en enda film under 70-talet så måste det bli *Clockwork Orange!*

Se Neapel och sedan dö alltså! Vi har drygt åtta år på oss innan decenniet är slut, förmodligen kommer regissörer som Antonioni, Fellini, Bergman m. fl. att skapa större mästerverk än *Clockwork Orange*.

Varför inte Kubrick själv?

Skall vi hoppa över dom då?

Roland Fjellman

II.

Varför hemfaller Alex DeLarge i Stanley Kubricks film *A Clockwork Orange* ett ultraväldet: varför blir han fascist?

Om man börjar med att studera föräldrarna, så finner man att fadern är oerhört svag, viljelös och fullständigt i avsaknad av känslor. Fadern gör ett slemmigt intryck. En sådan fader brukar framhållas som den fundamentala orsaken till skapandet av en homosexuell son. Modern, blåhårig och klädd smaklöst som en prostituerad, är lika svag och viljelös som fadern och lika renrakad på mänskliga känslor: den enda emotionella yttring man kan finna hos henne är den föraktliga njutning hon upplever vid den gråt, som hon så snart yttre anledning ges nedsjunger i.

Familjen lever i materiellt överflöd men i skriande kulturell fattigdom. Hötorgskonsten på väggarna lyser av värkande torftighet: al fresco målningarna i det kommunala bostadsområdet där familjen är bosatt, är fullklottrade med obsceniteter, avfallet ligger i drivor mellan husen och i trappuppgångarna.

Människorna som lever här leds i sitt handlande av driften att förnedra sig: att smutsa allt omkring sig och förnedra sig själva till det yttersta. När Alex' föräldrar under hans bortovaro låter en okänd ung man tränga in i familjen och ta sonens plats, skall detta just uppfattas som en vilja hos föräldrarna att uppleva en kusligt långtgående förnedring ungefär av samma slag, som var för handen när afrikanerna under slavhandelns tid sålde sina barn till de vita. Man känner draget från de mänskliga avgrunderna i dessa scener.

Överhuvudtaget ger människoporträtten i filmen anledning till användandet av beskrivande ord som denaturerad och postfreudiansk. Samma ord som Karl Vennberg fick användning för i en anmälan av Staffan Seeborgs roman *Vägen genom Vasaparken*. På sina nietszscheanska ultraväldsutflykter är medlemmarna i det gäng som Alex är ledare för utrustade med suspensoaer. Dessa fungerar dels som manbarhetssymboler, de bäres av ligamedlemmarna över kläderna, men tyder även på förekomsten av kastrationsrädsla.

Alex bär en lösögonfrans vid dessa tillfällen, liksom den fete av hans kamrater målar sig med läppstift.

Av intresse för besvarandet av vår inledande fråga är även innebörden av en i filmen förekommande symbolhandling: Innan Alex våldtar författarens hustru inför dennes ögon så klipper han två cirkelrunda hål i jumpern över hennes bröst. Denna handling är sprängfylld av innebörd. Alex skär symboliskt bort sina egna rudimentära bröstvärtor!

Den melodi som Alex sjunger på, "Singin' in the Rain", medan han ger författaren en rejäl omgång med sparkar och käppprapp sjungs inte av en slump. Kubrick avslutar filmen just med denna melodi, vilket understryker att den har en kalkylerad funktion.

Denna gamla amerikanska 30-talschlagare redovisar den känsla av ro som ett ordentligt regnväder brukar föra med sig.

Tillståndet brukar kallas en "freudiansk lisa". Rokänslan brukar förklaras med att man känner en befrielse från den libidinösa kraven.

För att återgå till suspensoaerorna så har de alltså tjänat som manbarhetsattribut, men samtidigt är de tecken på förekomsten av kastrationsrädsla. Kastrationsrädslan spelar en stor roll inom psykoanalysen. Dess roll vid socialiseringen av den ursprungli-

gen helt amoraliska individen är som bekant central. Men vad som i första hand intresserar oss är att enligt psykoanalysen det paradoxala förhållandet gäller att samtidigt som mannen hyser den största skräck för kastration så eftersträvar han just detta på någon medvetandenivå.

Hur skall man då förklara detta?

Man kan inte härleda fenomenet ur destruktionsdriften enbart. Därmed kan man ej ge skäl till varför genitalierna har denna centrala ställning; var det bara frågan om destruktionsdrift kunde lika gärna hjärnan, ögonen eller handlederna spela samma roll. Förklaringen måste sökas efter andra linjer: Sigmund Freud antog existensen av penisavund hos kvinnan, vilket i och för sig äger sin riktighet. Men Freud kom aldrig fram till slutsatsen att det hos mannen skulle finnas en motsvarighet till detta kvinnliga komplex: nämligen en vaginaavund, vilket antagits i vår tid av en amerikansk psykiater på basis av empiriska erfarenheter. Freuds uppfattning att kvinnan var en ofullgängen man, en tes som i högsta grad lider av brist på övertygande bevisning, blockerade effektivt Freud från att utveckla någon teori i den riktningen.

Det vi kallar kastrationsrädsla skulle då hos mannen inte bara vara en enkel rädsla för genital destruktion, men det undermedvetna skulle uppfatta kastrationen som innebärande genital transformation; därur skulle kvinnan förklaras varför kastrationen eftersträvades.

Alex' våldsexcesser skulle alltså vara ett medel att nå befrielse, freudiansk lisa, från de libidinösa krafter som eftersträvar transsexuell metamorfos. En förvandling som mannen på ett medvetandeplan våldsamt motsätter sig, men som han på ett annat bejakar.

Det inre psykiska förträngandet hos mannen av dessa drifter leder till, i den yttre verkligheten, förakt och förtryck av kvinnan. De kvinnoskulpturer med vitt utspärade ben i bryggställen som finns på Korova bar i filmen och som det är möjligt att tappa mjölk ur skötorna genom att trycka på bröstet, är en gränslöst uttrycksfull sinnbild för detta förtryck och förakt.

Kriget mellan man och kvinna som rasat under århundradet och har tydligen djupliggande och svärbemästrande orsaker. Detta krig illustreras i scenerna mellan kattkvinnan och Alex. Kattkvinnan blir ju, efter ett längre hand-

gemäng ihjälslagen av Alex med en skulptur föreställande en erigerad penis oförmedlat övergående i två skinkhalvor.

Kattkvinnan lever ensam, med undantag för sina många husdjur, och hon driver ett hälsoinstitut.

Hon lever ensam, därför att det samhälle hon lever i kräver av henne, att hon skall underkasta sig mannen som hon sammanlever med.

Det faktum att hon driver ett hälsoinstitut tyder på att hon omedvetet söker uppnå fysisk paritet med mannen; hon förekommer i filmen klädd i gymnastikdräkt.

Det fruktansvärda raseri som hon visar, när hon känner av sin fysiska underlägsenhet gentemot mannen Alex, visar vilken stor betydelse för det kvinnliga psyket denna underlägsenhet har.

Att denna bristande biologiska jämlikhet skulle vara en känsla till resentmentkänslor hos kvinnan är en erfarenhet som bla Ingmar Bergman gjort: Armbrutningsscenen mellan Anna och Frans i *Gycklarnas afton* har just denna innebörd. Bergman fick underkänt som kvinnopsykiolog för den scenen av somliga, men han hade nog rätt.

Men Alex' våldsutlevelser, fascism, ges även en annan, eller kompletterande förklaring i filmen.

När jag lämnade Look efter att ha sett *A Clockwork Orange*, kände jag på ett smärtsamt sätt hur mina filmfavoriter som Bergman och Buñuel förbleknade: det var som om deras filmer i ett

slag förlorade sitt värde i jämförelse med de oändliga sinnliga upplevelser som denna film ger. Kubrick slår upp en ny sensuell källåder i bröstet på åskådaren: sinnesnjutning av ultravåldet.

Vilka härliga lustkänslor upplevde man inte är Nixon med hela den kraft som USA:s krigsmaskineri är mäktigt marscherade in i Kambodja! Vilket rus levde man inte i dom där dagarna då den våldiga makten talade sitt hänsynslösa amoralsiska språk. Vilka underbara drömmar kan man inte ha om atomkrigets utbrott!

Och det märkliga är att man oreserverat känner stolthet inför sin förmåga att uppleva dessa vidunderliga känslor; för man ser på dem som tecken på att man är en frisk människa.

Det är också filmens slutsats: När Alex sitter som en slö idiot och äter sin Spaghetti Bolognese i författarens hus efter att ha genomgått den primitiva men effektiva behandlingen mot ultravåldet, ser vi en människa som saknar dessa sunda instinkter.

Vi måste erkänna existensen av dessa de allra starkaste drifterna hos oss för att vara istånd att kontrollera dem. Vi lever i en verklighet som är halvt drömlig, färgad av vår egen psykiska last. Under sådana omständigheter kan dessa drifter leta sig fram, reptillikt, till handling utan att vi förstår det.

Därför är *A Clockwork Orange* en av de allra viktigaste filmerna i vår tid.

Gert Gustavsson

Om användandet av skällsord

På tre olika ställen används i Cahplins 114 ordet fascism.

Nils-Hugo Geber (s. 100) beskriver gänget i *A Clockwork Orange* som "en liten förfascistisk cell. För även om det saknar ideologi har det kvar förmågan att identifiera sig med... det starkaste sociala systemet".

Sun Axelsson misstolkar (s. 107) en scen i Cassavetes senaste film, "där Moskowitz miss-handlas av en av Minnies överklassvänner, därför att han visat sig i hennes sällskap. Här avslöjas fascismen i sin prydno".

Slutligen avslöjar Anders Munckesjö (s. 115) "den publikfriande smygfascism" i filmen *Joel* spekulativa tendens, då "en perfekt konstellation har upprättats för vidare rationalisering av mordet...".

De citerade placerar begreppet fascism som ett vagt antytt totalitärt system i *A Clockwork Orange*, som de vanliga klassmotsättningarna i *Minnie och Moskowitz*, och som beteendemönster hos Amerikas sk "silent majority" i *Joe*.

Förstå mig rätt. Det är så, att uttrycket fascism tas emot främst känslomässigt och associeras till de dryga 50 miljoner som döddes i 2:a världskriget. Ingalunda vill jag därmed försvara fascismen, inte i någon av dess former. Men i den allvarliga politiska debatten smyger sig in en

grov förenkling och alltför generalisering, som skjuter målet. Det förvandlar begreppet fascism till ett intetsägande, anserat skällsord, som såväl tackning såväl ideologiskt praktiskt och kan kastas i utret på alla politiska motstånd och oliktankande ("socialfascister", "liberalfascister" osv).

Jag är ingalunda den förtvålade som kan kasta stenen. Den 2 augusti 1968, dagen då Tjeckoslovakien invaderades, utbrast jag spontant: Jävla fascister! tänkte jag förstas inte på NA-konspiratörer, som stödde I. cec utan på ryska pansarvagnar.

Jag beklagar detta olyckliga ordval. Om man äger ett tvång att använda skällsord, varför då inte utvidga sina möjligheter? Vilka? — låt vara osagt — jag vill inte alltid ofta bli kallad... ja, det gamla, ni vet...

Aleksander Kwiatkowski

SMALFILMSTÄVLING FÖR UNGDOM 1972

BBC och ICOGRADA inbjuder till ny internationell animerad smalfilmstävling för barn 8—11 samt 12—16 år. De fem bästa filmerna från varje land utses att tävla i London. De vinnande filmerna där kommer att visas i engelsk TV samt i andra länders TV. Även penningpriser utgår till de internationella vinnarna.

I de två klasserna kan enskilda eller grupper på högst 5 barn delta. Filmerna ska vara 2—10 min., animerade och i färg, 8 mm, Super-8 eller 16 mm, stumma eller med optiskt eller magnetiskt ljud. (Ljudet får ej vara belagt med copyright, dvs taget från kommersiella skivor el dyl). Filmerna ska ha gjorts efter 1 januari 1972 och inte tidigare ha tävlat internationellt.

Film, försedd med engelsk titel, samt anmälan med uppgifter om upphovsmannens namn, adress, födelseår, skola, filmtitel, filmlängd samt kort innehållsbeskrivning, underskriven av lärare eller vårdnadshavare, skickas i samma paket till: "ICOGRADA smalfilmstävling 1972", Svenska Filminstitutet, Filmexpeditionen, Box 27 126, 102 52 Stockholm 27 och skall vara inkomna SENAST DEN 1 OKTOBER 1972.

Vidare upplysningar kan erhållas av Barnfilmklubben, adress som ovan, tel. 63 05 10/323.



Nu har Filminstitutets BARNFILMBOX kommit!

BARNFILMBOXEN rekommenderas av Filminstitutets barnfilmsarkivs innehav av 16 mm film, avsedd för barnfilmklubbar, bibliotek, museer och andra som vill visa film för barn mellan fem och tolv år.

BARNFILMBOXEN består av lösa informationsblad, där ett sextiotal barnfilmer presenteras med bild, handlingsreferat, utförande etc. Dessutom ges diskussionsförslag för barnen för varje film. Varje blad innehåller också filmens längd, produktionsdata och teknik. BARNFILMBOXEN är ett gott stöd både vad gäller att lägga upp en repertoar av barnfilm och för den programledare som presenterar filmerna för barnen och efter filmvisningen svarar på barnens frågor och talar med dem om deras upplevelser.

I BARNFILMBOXEN finns också angivet hur man beställer filmerna, hyrkostnader etc. Priset är 13: 50.

BARNFILMBOXEN kan rekvideras genom Barnfilmklubben, Svenska Filminstitutet, Box 27 126, 102 52 Stockholm 27. Tel. 63 05 10/323.



What's it going to be, eh?

Det är bättre att ha en fri vilja och begå onda handlingar än att vara andligt död – en bärande tanke i Anthony Burgess roman *A Clockwork Orange*.

Själva den språkliga formen bär fram en stor del av budskapet. Burgess uppfinner en egen tonårsslang med ryska rötter i syfte att varna för diktaturen.

Boken blev berömd genom Stanley Kubricks filmatisering. Filmen bygger dock på en stympad version. Det avslutande kapitlet finns inte med i de amerikanska utgåvor-

na; inte heller i den svenska översättningen.

A Clockwork Orange. Burgess hittills mest berömda roman, är kanske den mest övertygande och chockerande framtidsvisionen sedan *Orwells 1984*. Burgess berättar om ett framtida samhälle härjat av maskinmässigt hänsynslösa tonårsgång med godtycklig sadism som normal fritidssysselsättning. Huvudpersonen, den femton år gamle, psykopatiska Alex, leder sitt gäng i nattliga våldsgöring. Han drivs från misshandel, våldtäkt och rån även till mord och blir slutligen placerad i fängelse. Härifrån förflyttas han till det nya Statliga Institutet för Reklamation av Kriminella Typer där han fräntas sin fria vilja, förmågan att välja mellan gott och ont. Som en följd härav, antyder Burgess, förlorar han sin mänsklighet.

Drogad tvingas Alex se på skräckfilmer tills han kräks. Den fasanfulla Ludovico-tekniken tar inte bara kål på hans valfrihet; hans personlighet våldtas, hans njutningsförmåga förintas och hans djupgående kärlek till klassisk musik krossas, för Alex har alltid associerat *Beethoven* och de andra stora mästarna med våld. Till slut försöker han begå självmord genom att hoppa från ett fönster. Han överlever och den "terapeutiska" hjärn-

tvätten neutraliseras.

Det är först efter sitt fall, bildligt och bokstavligt, som han blir i stånd att vara en fullständig människa. Han har nu återfått den förmåga till ett fritt val som staten tog ifrån honom. Att han ännu inte valt att vara god anser Burgess vara oväsentligt. Han förfäktar idén (influerad av *T S Eliot* och *Graham Greene*) att det är bättre att ha en fri vilja och begå onda handlingar än att vara andligt död, dvs inte ha möjlighet att välja alls.

TONÅRSSLANGEN NADSAT

Alex, bokens huvudperson, använder ett fantasispråk när han talar, en tonårsslang som Burgess själv skapat. Språket kallas *nadsat* – den ryska ändelsen i ord som fjorton, femton, sexton – och är en blandning av ryska ord, deskriptiva fraser, udda cockney-uttryck, bibliska talesätt och skolpojkslang, allt med en underton av ironi. Idén fick Burgess vid ett besök i Leningrad där han upptäckte *stiliagi*, en rysk tonårsslang.

När dess ord filtreras genom ett medvetande som talar ett annat språk får de innebörder och associationer som är okända för ryskan. Alex använder tex ordet *horrorshow* för att beteckna någonting bra. På ryska heter "bra" *chorosj*; och "fint, utmärkt, okej" blir i neutrumsformen *chorosjo* (med

gutturalt ch-ljud som i Bach). Allt som Alex tycker är bra hänger ihop med *horror*, skräck, och när staten gör honom till en så kallat god människa sker det genom att han får se våldsfilm, verkliga *horrorshows*.

Det ryska *golova*, huvud, förvandlas till *gulliver*, vilket påminner läsaren om att han får i sig ett stycke samhällsattir i stil med *Gullivers resor*. Det faktum att ryskan inte skiljer på fot och ben (*noga* i bägge fallen) eller på arm och hand (*ruka*) ger intryck av mekanisk docka och understryker den urverkssyn på tillvaron som Alex har; först har han ställt in sig själv på att vara ond, sedan ställer staten in honom på att vara god.

Burgess har gehör för den rytmiska potential som finns inneboende i verbala språkmetoder och tillräcklig kunskap för att kunna utnyttja den – han har själv verkat som kompositör. Anspelningarna till musik finns där hela tiden. De ger ett komiskt, såväl som ironiskt perspektiv åt temat och bidrar till att ge boken en sammanhållande länk.

Det var angeläget för Burgess att uppfinna en framtids-slang och han har valt att kombinera världens två politiska huvudspråk – en ironi eftersom Alex är mycket långt ifrån att vara någon politisk varelse. Boken handlar om hjärntvätt och är i sig själv en liten övning i hjärntvätt eller åtminstone en omsorgsfullt programmerad selektioner i det ryska språket. Man lär sig orden utan att lägga märke till det, och någon ordlista behövs egentligen inte. Den tillfogade ordlistan saknar fullständigt de rika ljudhållande anspelningar som originalet erbjuder.

Men varför är nu huvuddelen av orden ursprungligen ryska ord anpassade till engelskan och inte till arabiska eller franska? Vill författaren roa oss med hjälp av ljud och ändå förmedla en stor del av ordens omedelbara betydelse, vore det ju mycket enklare att använda till exempel det franska språket. I själva verket duger vare sig franskan eller arabiskan.

I Burgess författarskap bär själva den språkliga formen, uttryckssättet, fram en stor del av budskapet. För västerländska läsare symboliserar de slaviska orden en östeuropeisk diktatur, ett stängt samhälle utan frihet och hopp. Han gör jargongen slavisk som om han ville varna sina läsare för vart samhället kan ta vägen om det får "socialisera" sig självt en-

ren får aldrig förklarat för sig hur ungdomarna i berättelsen lyckas lära sig denna slang, men man kan dra slutsatsen att det sker genom sublim propaganda och undermedveten influens.

EN PRONOMINELL KOD

Den debatt som förts i kritikerkratsar om språket i *A Clockwork Orange* har framförallt gällt det konstgjorda slangspråket, nadsat, inspirerat av både James Joyce och Vladimir Nabokov. Det finns emellertid en annan språklig teknik som är lika uppenbar på det engelska originalspråket som denna slang: Alex användande av en pronominell kod.

Genom den hårfina distinktionen mellan de två pronominerna "thou" och "you" avslöjar Burgess viktiga förändringar hos romanens huvudperson. Tyvärr låter sig detta inte riktigt göras på svenska eftersom engelskans "you" saknar direkt motsvarighet i vårt språk.

I modern engelska betecknar "you" både singular (du) och plural (ni), men förr fanns det liksom i svenskan olika former för ental och flertal. "Thou" var ett sätt att tilltala någon med underordnad ställning. Ordet rymmer idag löje såväl som förakt och ringaktning. Det är betydelskillnaden mellan det neutrala "you" och detta "thou" som Burgess systematiskt använder sig av genom sitt språkrör Alex och som får oanade effekter.

Förutom att Alex överskrider alla gränser för det passan-

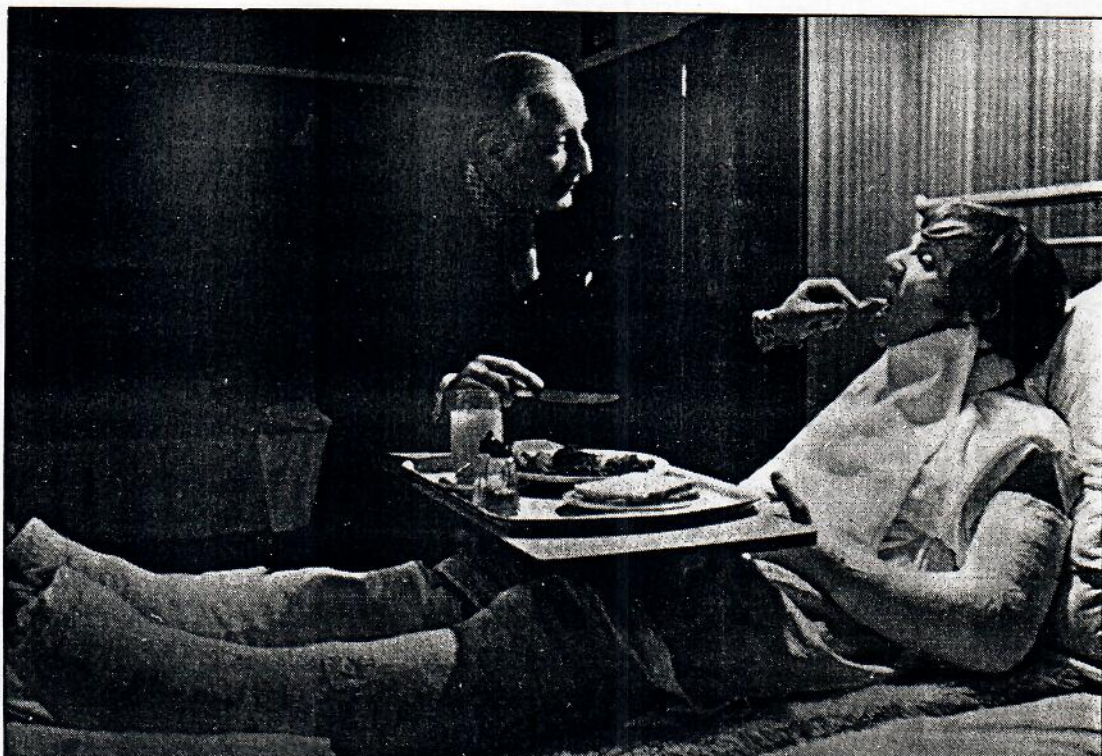
de låter författaren honom utmärka sig språkligt på två mycket tydliga sätt: från allmänheten genom sitt slangspråk nadsat, och från sin egen grupp genom den pronominella åtskillnaden. Alex är den enda gestalten i *A Clockwork Orange* som avviker från det gängse pronominella systemet. Det är ett vanligt grupp-socialt beteende att grupplemmar tar till sig en speciell jargong i syfte att inom gruppen skapa en rangordning. Alex sätt att utnyttja gruppjargongen, samtidigt som han förändrar den inifrån, avslöjar hans kapacitet. Denna förmåga ger honom makt, såväl i samhället som inom gruppen.

Alex använder "thou" i situationer där hans kontrollerande ställning är uppenbar, som tex i sina dialoger med Dim, den minst kvalificerade i gruppen. När han däremot inser att hans ledande ställning är i fara, eller när han på något sätt blir upprörd inombords, använder han det konventionella "you". Han gör det med den tydliga avsikten att visa att han och hans motpart just då är jämlika.

Gentemot sin jämlike, tillika rival, Billyboy, använder han båda formerna. Det är tydligt att han respekterar styrkan hos denne antagonist. Billyboy är inte så svag att han utan vidare kan avfärdas med "thou"-formen.

I ett fall är Alex språkbruk inkonsekvent. När gänget angriper en gammal kvinna tänker sig läsaren att Alex är situationens herre. Märkligt nog använder han sig emellertid

• Bilder ur Stanley Kubricks film *A Clockwork Orange*. Filmen bygger på Anthony Burgess roman med samma namn. Vi ser Alex, den våldsfixerade gängledaren som hjärntvättas av myndigheterna men slutligen återfår sin fria vilja.



här av "you"-formen:

"Hi hi hi. At last we meet. Our brief govoreet trough the letterhole was not, shall we say, satisfactory, yes? Let us admit not, oh verily not, you stinking starry old sharp."

Varför? Burgess ger oss en lingvistisk vink om den makt-förskjutning som komma skall. Alex hindras att fly av sina kumpaner, fångas och kastas i fängelse.

Ludovicos hjärntvätt förändrar Alex på många sätt. Han tål inte våld av något slag, hans instinkter inskränker sig endast till sådana som har med välgörenhet och ödmjukhet att göra. Hans vilja är krossad. Helt följdriktigt slutar han att

ända sig av det överlägsna "du" i sina dialoger, liksom av nadsatjargongen. Frånsett ett enda tillfälle använder Alex alltid "you" under sin arrestering, fängelse- och sjukhusvisitation. Botad från hjärntvätten upptar han på ett självklart sätt sina språkliga egenheter igen. Det är genom sitt språk Alex identifierar sig som mänskliga.

DE TVÅ VERSIONERNA

Den svenska läsaren av *A Clockwork Orange (Apelsin med urverk)* ställs inför en förkortad version, vilken författaren klart uttryckt sitt missnöje med. Det finns två amerikanska upplagor (utgivna av Norton resp Ballantine) och båda saknar, till skillnad från den svenska originalutgåvan (Heinemann och Penguin Books), det tjugoförsta kapitlet. **Stanley Kubrick's** filmatisering, återigen aktuell på de svenska biograferna, är baserad på denna förkortade version.

Den uppstod som ett resultat av förhandlingarna mellan Burgess och Norton. Norton insisterade på att det avslutande kapitlet skulle strykas till förmån för ett våldsammare slut, där den unge ligisten Alex lämnas oförändrad åt sitt öde.

Avnjutande den vigorösa satsen i Beethovenia fantiserar han om att hämnas hela världen, han drömmer om våld igen och är alltså tillbaks där han började. Trots att han överlevt sitt självmordsförsök har han inte utvecklats. Tvärtom, snarare. Alex återfår visserligen den fria viljan han fråntagits, men den återgång till det "forna" jaget som följer är en absurd form av återfödelse, och läsaren får själv avgöra huruvida denna avslutning är

önskvärd eller ej.

Ytterligare en reservation som kan göras angående den amerikanska upplagan är dess antydning om att musik och våld hör ihop. Genom stympningen av originalversionen blir denna kombination lättare att acceptera.

Det sista kapitlet i originalversionen presenterar Alex i en något annorlunda dager. Alex börjar redan bli vuxen. Han har ett nytt gäng men han är trött på att leda det. Vad han verkligen vill är att ha en egen son – libidon börjar tämjäs och socialiseras. Ett möte med en f d ligist och dennes fru, bekvämt etablerade med lägre tjänstemannajobb, får honom t o m att tänka på giftemål.

Alex gör reflektionen att Ungdom kan jämföras med en mekanisk leksak, ungefär som en apelsin med urverk; man behöver bara dra upp den och sedan rör den sig "i en rak linje och smälter rakt in i grejer bang, bang och den kan inte rå för vad den gör". Detta vill han berätta för sin ofödde son, men han inser också att han knappast kan förhindra att nästa generation genomgår samma våldsamma uppväxtfas som han själv gjort.

Enligt Burgess är det tjugoförsta kapitlet skrivet delvis för att symbolisera den mognad mot vilken Alex rör sig. Alex insikt är emellertid bara ett första stappande steg. Han är inte äldre än arton år när berättelsen slutar. Tecknet på utveckling ändrar avsevärt innebörden i Burgess roman och poängterar också dess kvaliteter som parodi.

Början på slutkapitlet är identiskt med inledningen av det första; Alex sitter på Korova mjölkbar med sitt gäng och funderar på vad de ska göra med kvällen. Ett antal fraser kommer igen: "What's it going to be, eh?" Men Alex är utled på sin roll. Pessimismen i denna kretsång får överhanden gentemot den utveckling Alex visar.

Bilden av en likgiltig och spefull Gud som leker med människorna som med mekaniska leksaker, som urverk, är inte sentimental. Inte heller Alex upptäckt att han är oförmögen att radera ut våldet ur framtiden. Den långa versionen diskuterar Alex förutsättningar till mognad. Människorna i *A Clockwork Orange* måste finna sig i att deras tillvaro snabbt utvecklas mot en storskalig tyranni. Kan ett sådant samhälle göra den unge brottslingen civiliserad? Burgess tvivlar. ■

KAPITAL I NY SKEPNAD

Forts fr s 19

misste när han införde enpartidiktaturen, men likafullt är det fel att se flerpartisystemet som ett universalmedel:

"Om människan... skall kunna förverkliga ett rättvist samhällssystem, så kan det endast och allenast ske på det villkoret att det inte längre finns ekonomiskt, socialt och politiskt privilegierade styrande grupper, för vilka den politiska och offentliga verksamheten är ett yrke, en ständig selsättning och en källa till deras materiella existens"¹⁸

Byråkratin måste elimineras som klass.

Uppgiften ställdes först i Paris-kommunen, senare under den kinesiska kulturrevolutionen. Hundra år av nederlag! Det kan krävas hundra år till innan erfarenheterna ackumuleras till segrar.

Uppgiften kan lösas endast under förutsättning att arbetsdelningen upplöses. Med flertalet arbetande åtta timmar om dygnet i produktionen är byråkratin ofrånkomlig.

25 till 28 miljoner amerikaner är idag sysselsatta i tillverkningsindustrin. År 2010 kommer de på grund av datoriseringen att vara färre än tre miljoner.¹⁹ Arbetslösheten stiger och allt fler sysselsätts i ren terapi. Fritiden ökar men töms på sitt innehåll av de nya njutningsidealen.

Den tekniska utveckling som ger sådana resultat skapar samtidigt materiella förutsättningar för människornas självstyre. Med en arbetsproduktivitet så hög att en bråkdel av människornas samlade tid krävs för produktion av mat, kläder och bostäder, finns inget ekonomiskt hinder för ett kunnigt folk som sköter sina egna affärer utan inblandning av professionella styresmän.

Frågan blir politisk. Ska massan hållas i okunnighet och fördummande terapi på det att byråkratin ska fortleva och frodas?

Folkbildningen är en revolutionär uppgift.

11.

Nå. Vem ska förverkliga de storslagna visionerna?

Per Garthon tror inte på arbetarklassen:

"I stället finns det grupper som mycket påtagligt kommer i närkontakt med tillväxtsamhällets baksidor, t ex lärare, socialarbetare, vårdare, förskolepersonal osv, som kan tänkas särskilt benägna att hylla kvalitativa värden i stället för kvantitativa."

Annorlunda uttryckt: Vem personifierar framåtskridandet – psykologen och hälsofrämjaren eller arbetaren som endast har tid för sitt ackord?

Psykologen och hälsofrämjaren är representanter för parasitära skikt i den byråkratiska undervegetationen. De

Världsförgörare och kanalje

Alex, huvudpersonen i **A Clockwork Orange**, lever inte bara i en värld som på alla vis är undergångsmärkt och andligen död. Nej, han är också själv den kommersiella filmens förste i absolut mening asociale individ — en ung ligist som trots sin uppenbara begåvning lever i total avsaknad av moral och etik. Han är närmast en abstraktion, en idé av människan eller rentav hela tillvaron — en dostojevskijisk inkarnation av det som för författaren bara var tanke: "finns inte Gud blir allting tillåtet. (3)

Räknar vi bort den rena avantgardismen torde Alex vara filmens förste absolute nihilist, den från varje form av moral totalt befriade människan. "Det goda som jag vill, det gör jag inte, men det onda som jag inte vill, det gör jag", skrev en gång Paulus för att beklaga sin själviska natur. Orden skulle också kunna vara mördarens i *Fritz Langs* klassiker **M-stad söker mördare**, eller Robert Blakes i den annars så iskalla och svarta **Med kallt blod**. Men Alex är fullt harmonisk och våldtar och skär i människor bara för att han trivs med det.

Detta skulle Kubrick kunna skildra kylligt betraktande, som exempelvis *Peter Bogdanovich* gör i sin **Levande måltavla** (Targets) — dvs en film som tangerar möjligheten av den till synes fullständiga alienationen från livsvärden. (4)

Men icke så! Nej, han skildrar våldet i explosiva bilder och beledsagar det med musik som upprymmer våra sinnen och för tankarna till en värld där man åtminstone bekände sig till en människans inneboende värdighet — t ex Beethovens nionde symfoni, som har en central plats i filmen. Vi ser ett våld som på en och samma gång gör ont i oss och skildras som koreografiskt välgjord balett, och till detta kommer att Alex inte bara är den världsförgörare vi ser i ögonen i filmens inledning, utan också en kanalje som under filmens gång alltmer vinner våra sympatier.

Kubrick manipulerar oss

A Clockwork Orange är vacker i sin grymhet — den är renodlat subjektiv och med beundransvärd skicklighet lurar oss Kubrick in i känslolägen och att göra överväganden vi under "nyktra" förhållanden aldrig skulle acceptera. Vi ser gripande och fruktansvärda våldsskildringar som samtidigt är ledigt och lätt filmade baletter. Till "I'm singing in the rain" — oupplösligt förknippad med *Gene Kellys* glada dansande — ser vi en författare misshandlas så svårt att han invalidiseras, och vi får senare veta att hans hustru dött av sviterna av den gruppvåldtäkt hon blev utsatt för — och vi lämnar step-pande biografen och visslar "I'm singing in the rain" en vecka efteråt!

Kubrick förvirrar oss genom sitt sätt att använda mediet. Så är filmens första hälft



filmad som en surrealistisk dröm — grym och tjusande — eller om man så vill: som ett komiskt seriemagasin. Bara för att i sin andra hälft slå över till att skildras seriöst, debatterande och med filosofisk tyngd — nu, då våldet riktas mot Alex i form av samhällets repressiva makt eller hämnden från hans tidigare offer.

Den känsla av distans och rentav skrämmd förtjusning vi känner inför Alex framfart under filmens första våldsamma del försvinner alltså helt när Alex — nu som fånge — själv utsätts för t ex det dehumaniserande Ludovicoexperimentet: en pavlovsk avvänjningskur från våld och sex, i närmast karikerad behaviouristisk anda. Ja, Kubrick manipulerar oss så, att när slutligen den omprogrammerade Alex drabbas av olika individers våld ute i samhället är vi till bredden fyllda av medlidande med honom — detta trots att våldet han utsätts för inget annat är än en förställd hämnd från de människor han själv misshandlat och förnedrat, t ex de senila gamlingar som ger sig på honom när han blir igenkänd. Det är offrens hämnd på sin bödel! Som publik är vi nämligen vid det här laget fullkomligt oförmögna att tänka i rationella termer och kan med rätta fråga oss om inte Kubrick vädjar till våra allra sämsta instinkter. Näväl, invänder många, är inte

detta mästaren Kubricks sätt att profetiskt varna för den tid av värdenihilism vi emellanåt fruktar står för dörren? Ja, tom användningen av en känd 30-talssång som "I'm singing in the rain", till synes så munter, kan ju tvärtom antyda ett hot: en ny depression står för dörren — kanske inte en ekonomisk i första hand, utan en etikens och värdenas. Och än mer subtielt: är inte det tidigare nämnda sättet att skildra våldet olika seriöst rentav Kubricks sätt att visa åskådaren hur lätt han/hon låter sig manipuleras och inta motsägelsefulla och farliga förhållningssätt? Är vi inte Kubrick tack skyldiga för att han vill väcka oss och visa hur bräckliga den moderna människans etiska grundvalar är?

Karikatyrer

Vore det så väl ändå! Men utan att vilja framstå som intolerant mot andra läsningar av filmen, vill jag försöka påvisa orimligheten i detta positiva synsätt. Och det vill jag göra genom att ta en titt på den roll en av filmens centrala gestalter spelar — nämligen prästen som Alex möter under sin fängelsevistelse. Denne präst, som är föga diskuterad i Kubricklitteraturen, är mycket intressant — han för inte bara en ojämn kamp mot Kub-

ricks egen svartsyn, utan han har också en förrädisk roll i berättelsen. Denne blir nämligen åskådarens enda förankring i den världsbild vi känner oss trygga med. Han är den ende i filmen som äger en tro på människan värd namnet och blir därmed filmens ende humanist (i den vanligaste användningen av termen). Mitt i allt "ultravåld" och all samhälligt styrd förnedring välkomnar vi hans optimistiska människosyn som en frisk fläckt från ett sundare samhälls- och kulturklimat.

Men vi välkomnar den i fåfängal! För vem är det egentligen som för fram detta humanistiska budskap och hur förhåller sig Kubrick själv till budbäraren?

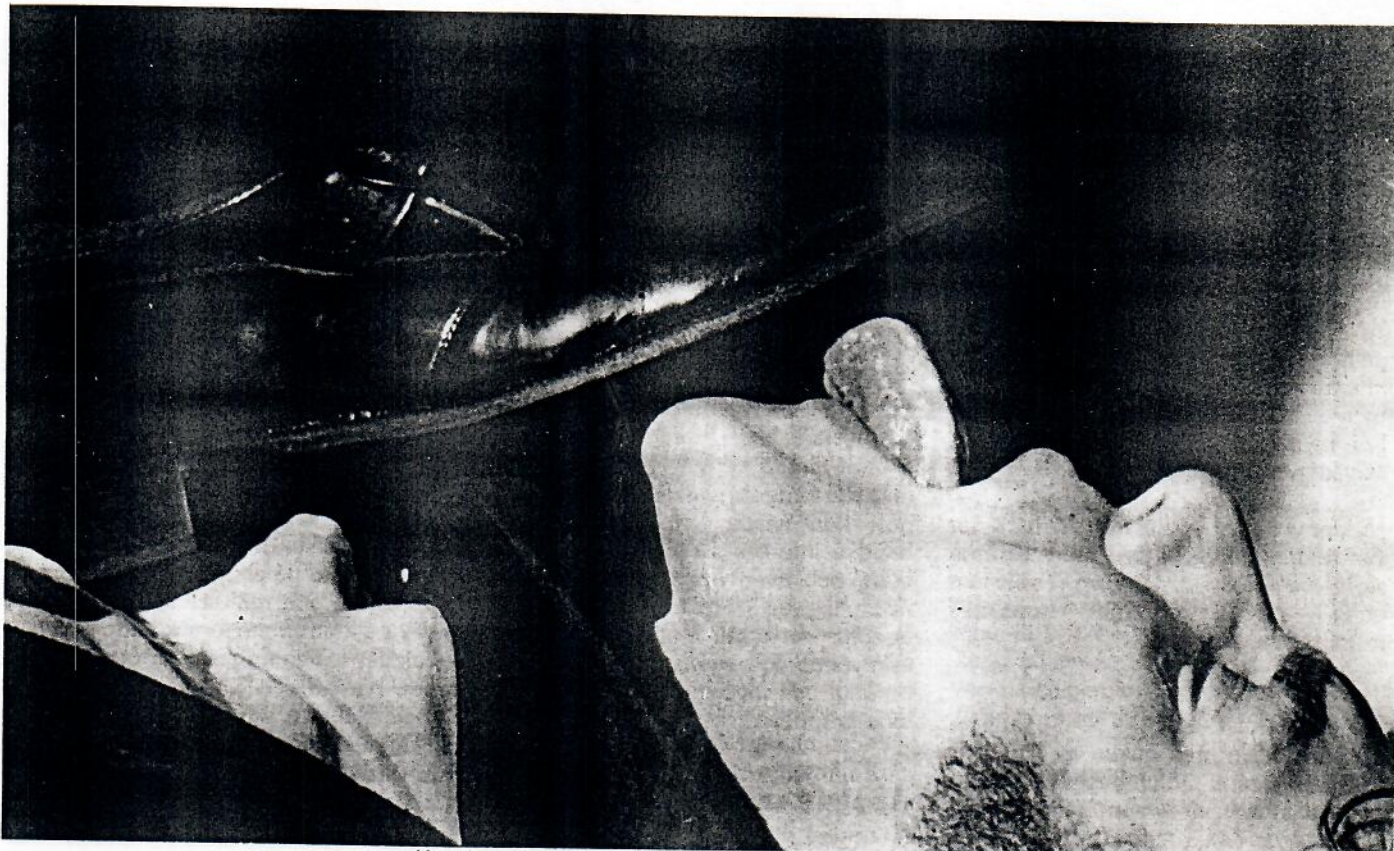
Låt oss börja med budskapet — så fint och komprimerat uttryckt att både varje kristen och sekulariserad humanist helhjärtat torde kunna sluta upp bakom or-

till denna groteskt förnedrande handling... Han upphör att vara våldsvärkare, men han upphör också att vara en varelse i stånd till moraliska val.

Ord så tankvärda att man lätt tar dem för filmens budskap, så som Burgess själv uppger att de är bokens. Men hur förhåller sig då Kubrick till prästen med dennes budskap? För att börja med Alex, så skulle han slå in skallen på prästskräppet om han på grund av experimentet skulle kräkas av blotta tanken. Men också Kubrick har gett oss möjlighet att förakta denne människovärdets försvarare — vi lär nämligen först känna prästen som en fanatisk, gastande helvetesförkunnare i etablissemangets tjänst (låt vara att han till en del genom sina senare protester ställer sig utanför detta). D v s prästen är

skapat människan till sin avbild och som hennes främsta signum gett henne förmågan att göra fria val. Om denne Gud existerar är han stor nog att vara vår måttstock i tillvaron och den hjälp utifrån vi snart skall se att Kubrick anser oss i så stort behov av. Men detta tänkande är också en del av det kulturarv en modern människa som Stanley Kubrick rensat ut. Inget tyder på att han förmår att likt Uppsala filosofen Ingemar Hedenius se "det sunda förnuftet" som tillräcklig grund för vår etik och våra moraliska beslut.

Men om prästen inte för Kubricks talan — vilken roll spelar han då i denna läsning av **A Clockwork Orange**? Jo, helt enkelt som representant för kristendomens och vår av tradition hävdade människoupfattning — inte nödvändigtvis Kubricks egen. D v s en människo-



Alex som tidigare förnedrat människor utsätts själv för förnedrande behandling för att bli en god människa

den. När fången Alex skenheligt uppger att han vill genomgå Ludovicoexperimentet för att bli en "god människa" svarar prästen honom:

Frågan är om en sådan metod verkligen kan göra en människa god. Godhet kommer inifrån. Godhet är något man själv väljer. När en människa inte kan välja upphör hon att vara människa.

Och när prästen tillsammans med imponerade journalister och ett stolt vetenskapsetablissemang beskådat det för Alex så förnedrande resultatet av experimentet utbrister han:

Pojken har ju inget fritt val! Egennytta och fruktan för fysisk smärta drev honom

en medeltida karikatyr, precis som alla andra i denna film — utom Alex — är karikatyrer.

Bottenlös pessimism

Och förvirringen blir närmast total om vi verkligen försöker se prästens (positiva) människosyn som filmens (positiva) budskap. Hur skulle en film som handskas så cyniskt med sina våldsskildringar kunna predika ett entydigt budskap om människovärdets okränkbarhet? Och framför allt: varför skulle Kubrick låta en präst med för Kubrick i övrigt oacceptabla trossatser vara den som för fram hans eget budskap?

Prästens tro är rotad i Bibeln. Han tror på en ordnad värld med en Gud som

syn oacceptabel i Kubricks världsbild. Kubrick tror varken på prästens Gud, prästens människosyn eller på humanismen. Enligt amerikanen R P Kolker i "A Cinema of Loneliness" ter sig Kubrick som en antihumanist, och kan man då göra en annan film än **A Clockwork Orange**? Och är antihumanist ett för starkt ord går det emellertid inte att ta fel på Kubricks näst intill bottenlösa pessimism i ett citat som detta ur Norman Kagens "The Cinema of Stanley Kubrick":

Människan har frigjorts från religionen och har hyllat sina gudars död. Den själuklara lojaliteten i den gamla nationen/staten är i upplösning och alla gamla sociala och etiska värden försvinner. Människan i det tjugonde århundradet är



Alex efter Lodovicoexperimentet

på drift i en båt utan roder på ett hav som inte är kartlagt; om hon skall förbli vid mental hälsa under resans gång måste hon ha något att bry sig om, något som är viktigare än hon själv. (Egen övers.) (5)

Mäktar vi förklara detta för våra barn när de sitter framför TV:n med samma skräckslagna förtjusning som vi själva en gång — åtminstone vuxna — trollbands framför bioduken?

Ovanligt grepp

Hur är det då med boken av Anthony Burgess, som ju filmen bygger på? Burgess, som väl anses som Englands nu störste levande författare, framträder för oss inte bara som en verklig humanist, utan också som en övertygad, om än rebellisk katolik — går det att tolka hans bok också som antihumanistisk? Och om vi inte kan säga så om hans roman, hur kommer det sig då att han själv sällan kommit med några invändningar mot filmen?

Enstaka citat av Burgess ger visserligen vid handen att han såg filmen som en omarbetning och inte bara en tolkning av romanen. (6)

Dock har Burgess efter filmens tillkomst gjort en efterskrift till boken, där han ger läsaren nycklar till förståelsen av den — ett tämligen ovanligt grepp, som om han inte vill riskera att boken (eller filmen) missförstås. Och i denna efterskrift uppger han tvärtom att han anser att filmen följt boken osedvanligt noga och att han var glad att det var just Kub-

rick som tagit sig an omarbetningen av boken till film.

Några givna svar på frågan varför Burgess tycks sakna allvarigare invändningar mot filmen verkar inte stå att finna, men det torde stå klart att hans bok knappast kan kallas antihumanistisk, det handlar inte om en svart, nihilistisk roman, och även om den långt ifrån är övertydlig vad intentionerna beträffar, underlättar det ju saken att veta att Burgess i sin världsbild och människouppfattning i mångt och mycket delar fängelseprästens grundsyn.

Apelsin med urverk

Hur skiljer sig då boken från filmen? Först och främst genom att den ursprungliga engelska utgåvan hade ytterligare ett kapitel där Alex' libido äntligen började tämjäs och där han överväger en ny tillvaro. Alex gör reflexionen att ungdom behandlas som mekaniska leksaker, ungefär som apelsiner med urverk — en närmast surrealistisk tanke han fått från en boktitel hos författaren han misshandlat, och som ger en vink om den människosyn Burgess fruktar kan drabba oss i system som blir allt mer totalitära. Man behöver bara dra upp apelsinen (ungdomen) och så rör den sig "i en rak linje och smäller rakt in i grejer bang, bang och den kan inte rå för vad den gör". Men när boken skulle lanseras i USA krävde ett av de amerikanska förlagen att Burgess skulle stryka det avslutande kapitlet till förmån för det föregående kapitlets våldsammare slut där ligisten Alex läm-

nas oförändrad åt sitt öde, fantiserande om nya våldsdåd. Det är denna förkortade amerikanska version filmen bygger på.

Nå, oavsett version av Burgess' roman hamnar den precis som filmen lätt i händerna på ljushuvuden som läser den som exotisk våldsunderhållning. Detta trots att bokens våld på ett helt annat sätt är omskakande och realistiskt skildrat — här ges inget utrymme för musikuppackade baletter vid en trogen överföring till film, nej, här krossas tänder mot gatstenen med plågsam skärpa.

Men även om Burgess inte heller han är särskilt snar att fördöma Alex' våld, är bokens huvudperson inte den *fullkomligt* enkelspåriga mordmaskin Kubrick presenterar för oss. Det är visserligen dåligt ställt med förmågan till direkta moraliska överväganden, men bokens Alex lägger ihop två och två och äger åtminstone ett frö till självkännedom. Han är medveten om att han behöver våldet som ett medel att bli förstasidesstoff i tidningarna och vi behöver ju inte heller studera hans föräldrar särskilt länge för att unna honom lite uppmärksamhet. Dessutom förser tidningarna honom med trösterika och konserverande ord, som lägger all skuld för hans beteende på samhället, varigenom vi får del av Burgess' uttalade rädsla just för att individen skall fräntas allt ansvar. Det är farligt, har han sagt, att skylla på krafter utanför oss själva, antingen det nu är djävulen eller samhället.

Den i filmen politiskt omedvetne eller likgiltige Alex har dessutom i boken en



Själuservering på mjölkbaren Korova

svag förnimmelse av att hans våldsamheter ytterst riktar sig mot "dom där stora apparaterna". Och de "stora apparaterna" framställs verkligen som degenererade här. När Alex genomgår Ludovicexperimentet chockeras t o m han över att "nån veck ens skulle komma på tanken att göra filmer som jag tvingades vidda, alldeles fastbunden i stolen och med glazarna uppspända", d v s att man för att låta honom genomgå en vetenskaplig behandling filmat ett sådant ohyggligt — kanske autentiskt — våld. Och till på köpet tycks läkarna själva ha roligt åt filmvåldet, vilket får Alex att fälla omdömet om dem att de "måste ha varit fullare av snusk och kal i själen än någon prestopnick inne på själva Statsan" — ett omdöme snubblande likt moralisk indignation (7).

Det ställe i boken där Alex allra tydligast ger uttryck för sitt självmedvetande är emellertid det där han utsätts för den förnedrande testen inför publik innan återgången till samhället. Här avbryter han prästens, ministernas och alla de övrigas diskussion och ropar i förtvivlan:

Men jag då, jag då? Hur blir det med mej då? Var kommer jag in i allt det här?... Ska jag bara bli som nån slags apelsin med urverk kanske?

Och jag tror att vi alldeles betsämt kan säga att denne Alex är fullkomligt främmande för filmens Alex!

Ingen är sympatisk

Låt oss se på ytterligare några skillnader

mellan filmens och bokens Alex, skillnader som visar hur den unge tonårsligsten används olika av författaren respektive regissören, och som bara skenbart är obetydliga. Flickorna Alex bjuder hem och får i säng i filmen är äldre tonåringar i Alex' egen ålder, medan de i Burgess' bok är tioåringar som han först berusar med sin fars whisky.

Ytterligare ett exempel är de bägge framställningarna av besöket hos "kattkvinnan" (så kallad för att hon har så många katter i sitt hus) som Alex slutligen mördar. I boken är det fråga om en gammal dam med kultur i hyllor och på väggar — minnesbilder från en betydligt mer människovärdig tid — medan Kubrick gör henne till en löjeväckande yoga-kvinna med en kvasisexuell plastkonst som inte står inledningsscenernas Korova mjölkbar långt efter i smaklöshet.

Exemplen kan mångfaldigas och bidrar allihop till att möjliggöra den manipulation av publiken jag menar Kubrick ägnar sig åt i filmens första halva med dess våldsskildringar. Hur skulle vi kunna sympatisera med Alex om vi sett honom våldta tioåringar eller våldta en gammal dam som till på köpet är det enda som lever i minnet av den kultur vi väl fortfarande får anses känna oss mest förtrogna med? Ja, Kubrick låter t o m Burgess' svartklädda ligister vara vitklädda, d v s klädda i renhetens och det godas färg.

Låt mig som sista exempel ta upp en av de saker som slår en när man ser filmen — nämligen det faktum att det där inte existerar så mycket som en enda sympatisk person. (Däremot sympatiserar man med Alex nästan till hundra

procent!). Men vid läsning av boken framträder emellertid författaren, Mr Alexander, som en sympatisk människa, och trots sitt hämndbegär får denne här en stor del av vårt medlidande.

Totalt sammanbrott

Likt prästen tror Mr Alexander på människans okränkbara värde och efter att ha mötts av sådan omtanke att Alex rörts till tårar (!) upplever ligisten och hans före detta offer något som skulle kunna utvecklas till gemenskap. Med sin "nadsat"-slang berättar Alex:

... sen ropade han på mej med en liksom förnuftig vecks gloss, full med glädje, och kärlek och en massa sånt kal, så då traskade Eder ödmjuka berättare ner. 'Du har sovit länge' sa han och skopade ut kokta ägg och tog fram svartbränt bröd ur rosten... och sen slog vi oss ner drogigt och fint till en stunds knack, knack, knack på äggen och krunch, krunch, krunch på det där svartnade brödet, och tjai med mycket mjölk i stod redo i bol-siiga, väldiga frukostmuganr

Situationen är så varmt beskriven att t o m språket känns småmysigt och familjärt. Men slutligen går det också upp för bokens Mr Alexander vem Alex egentligen är och hämndbegäret tar över i det plågade, torterade sinnet.

Filmens Mr Alexander är dock besatt och galen från första stund Alex hämnar hos honom, sönderslagen av sina före detta dragisar. Hans totala sammanbrott när Alex ligger i badet och sjunger "I'm

singing in the rain" — den sång Alex sjöng den grymma natten för många år sedan — är visserligen mycket inlevelsefullt skildrat och för en stund kan känsliga själar känna spår av medlidande. Men större delen av biopublikens skrattar dock bara rått, och precis som när det gällde våldet i filmens första halva vet man inte vilken av dessa reaktioner det egentligen är Kubrick vill ha. Vi har inte heller någon gång riktigt kunnat avgöra var vi har den rullstolsbundne — ömsom verkar han förbarmande på ett närmast patetiskt och löjeväckande sätt (ett sätt som snarare framkallar rädsla hos Alex än tårar av rörelse) och ömsom falsk som en orm och galen som den tidigare Kubrickfiguren De Strangelove.

Erkänner komplikationerna

Jag avslutar emellertid gärna den här jämförelsen mellan bok och film med att påpeka att Anthony Burgess' bok inte heller den är entydig eller lätt att förstå. Burgess handskas t ex på ett lite snobbigt och nonchalant sätt med sin våldsamma berättelse. Efter att beskrivit våldshandlingar som i motsats till Kubricks musikuppbackade baletter får det att vändas i magen på läsaren, säger han i sin efterskrift angående den amerikanska versionen där vi lämnar Alex i färd med att drömma om nya våldshandlingar:

Detta bör vi vara belåtna med, eftersom han nu återfått den förmåga till ett fritt val som staten tog ifrån honom. Det förhållandet att han ännu inte har valt att vara god hör inte hit.

Så enkelt var det!

Då känns det nästan som om Kubrick är mindre distanserad till sitt förskönande våld, när han beskriver den förvirring vi upplever, som en konflikt mellan känslorna av sorg över att Alex utsätts för myndigheternas kontroll och vår innersta medvetenhet om nödvändigheten av denna (Kagan).

Och inte blir man mindre förvirrad av Burgess' ord om konstens betydelse:

Alla konstverk är farliga. Min lille son försökte flyga när han sett Disneys Peter Pan... han skulle flyga ut genom ett fönster på fjärde våningen... Efter att ha sett A Clockwork Orange kommer en massa pojkar att börja ägna sig åt våldtäkt och plundring och rent av mord. Poängen är förmodligen att människor är goda och oskyldiga innan de kommer i kontakt med konstverk. All konst borde således förbjudas.

Kanske är det inte ens förvirring man känner när man läser dessa rader utan irritation över nonchalansen i tonen, som ju står i så bjärt kontrast till tyngden i berättelsen. Kubrick synes här erkänna komplikationerna i problematiken på ett allvarigare vis, när han talar om nödvän-

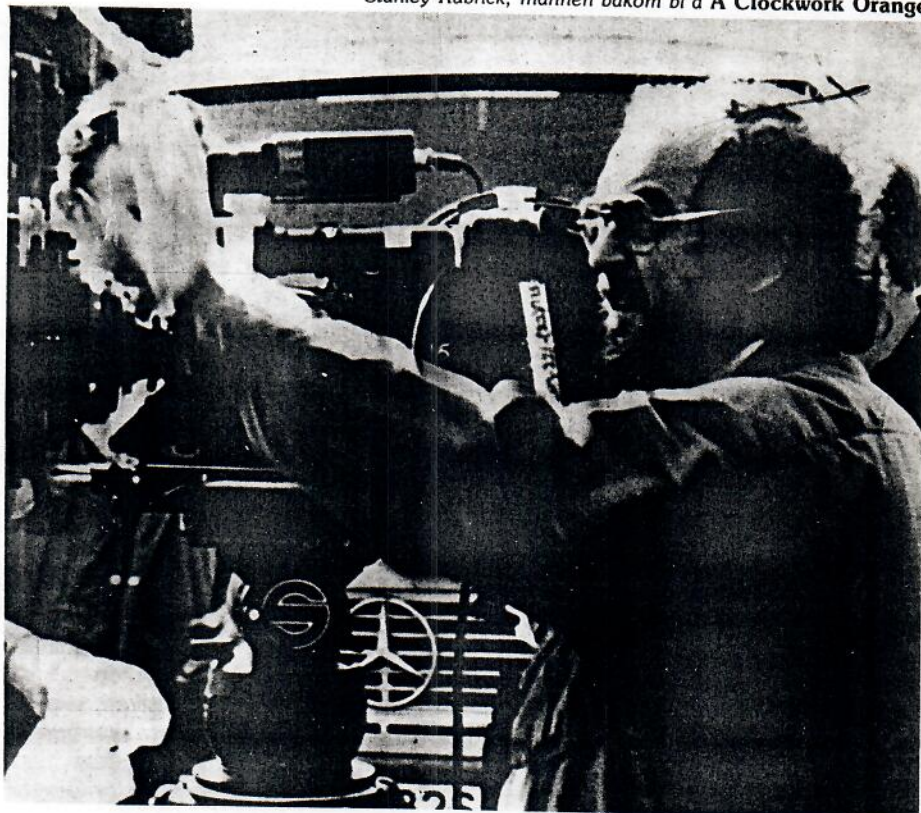
igheten av kontroll av en människa som Alex, medan Burgess bara leker med ord som om innehållet av valen vore ointressant. Och nog hade vi mot bakgrund av den övriga artikeln väntat oss ombytta roller här?

Eller vågar vi hoppas på ironi i tonen

när Burgess avslutar sin kommentar över romanen med dessa ord:

Amerika föredrar det andra mer våldsamma slutet. Hur kan jag påstå att Amerika har fel? Alltsammans är en fråga om val.

Stanley Kubrick, mannen bakom bl a *A Clockwork Orange*



Noter

1. Jämförelsen med **Tystnaden** är inte tillfällig. Det är inte min mening att Kubricks filmer **Dr Strangelove, År 2001** och **A Clockwork Orange** utgör en trilogi som är tematiskt besläktad med Bergmans trilogi **Såsom i en spegel, nattvardsgästerna** Tystnaden. I bägge dessa går vägen från hopp och möjliga lösningar till den slags hopplöshet som bäst beskrivs just med begreppet Tystnad. Här finns inte ens längre någon som likt prästen (och existentalisten?) Tomas i **Nattvardsgästerna** predikar tro för en tom kyrka trots att han inte längre tror. Nej, här är Tystnaden total. (I **A Clockwork Orange** finns visserligen en präst som tror — på Gud och på människan — men som vi senare skall se avväpnas denne sina argument av Kubrick själv).
2. I fortsättningen utgår jag av utrymmestekniska skäl från att läsaren har sett filmen och har dess innehåll någorlunda klart för sig.
3. Om jag inte minns fel ett citat ur "Bröderna Karamasov", och tillika utgångspunkten för existentalismen enligt Sartre ("Existentialism och humanism").
4. Visserligen skildrar denna film den serie mord huvudpersonen begår osedvanligt "objektivt", kyligt och fritt från moraliska omdömen, men här återfinns också antydningar om hur mördaren blivit den han är, och enligt optimis-

tiska bedömare ett möjligt budskap om vädan av fri vapenförsäljning (!?).

5. Kagans bok är en grundlig och ändå kortfattad kommentar till Kubrick och dennes filmer, vida överlägsen den i Sverige så spridda "Stanley Kubrick Directs" av Alexander Walker (i mitt tycke direkt ytlig). Den Kubricklitteratur jag funnit intressantast ryms emellertid i en artikel i R P Kolkers "A Cinema of Lonliness". Här citeras andra kulturgiganter friskt, exempelvis Susan Sontag, som för att bara ta ett näst intill chockerande exempel menar att **År 2001** inte bara är en mycket pessimistisk film utan också fascistisk i sin struktur. Kolker själv pendlar mellan ytterligheterna innan han gör sina ställningstaganden, men det är just detta att han faktiskt tar ställning i så många frågor som har med Kubricks filmer att göra, som gör honom så intressant.
6. Se t ex Film och TV:s kommentar till några Burgesscitater ur Los Angeles Times (Film och TV nr 5/6 1973) eller artikeln om **A Clockwork Orange** i Chaplin nr 114 (s 100).
7. För den eventuella läsaren som är mindre bekant med bok och film kan Alex' speciella slang behöva en kommentar. "Nadsat" kallar Burgess den och har med den gett prov på en verklig litterär prestation. Det handlar om en av ryskan inspirerad ungdomsslang, vilken enligt Burgess är menad att ge läsaren associationer till diktaturer av öststatsmodell.

Trettio romaner — det är mer än nog för Anthony Burgess. Han är snart 70 år och han vet att han ska dö — det är dags att spara det sista kruttet till det han alltid velat göra. Skriv musik. Musik och ord. Opera.

böcker

Den då handla om Freud, har han tänkt. Men det blir nog problem att få tag i en barnen till huvudrollen, tror han.

Anthony Burgess (född 1917) har just kommit ut, först i hela världen i Sverige. Naturligt musikaliskt är den döpt till här i engelskt original heter den The Piano-player och handlar om Burgess pappa, som ackompanjerade stumblinor på olika biografier. Därför kommer Burgess musikaliska ära också.

Han arbetar redan på roman nummer fjettio, den som blir den sista. Den handlar om modern terrorism. Burgess försöker förstå genom att beskriva. Why are we violent? (Varför finns våldet bland oss?)

"Jag skulle vilja skriva en bra bok"

Vad får inte betecknas som orsakligt, besöker Burgess, det har den naturliga naturen till. När människans sista världsliga lag, sin försoning, mellan kreativt vilddet och naturen alltså att det upger över, men människans vilddet är verkligen, inte närt om.

Apogee diskussionen om TV, film och video inspirerat till dagens ungdomsvård, menar Burgess att kärnt alltså är en imitation av verkligheten, inte närt om.



Var man ändå gärna siner allmänhet i en skön författars och annan bok, säger Anthony Burgess sin kollega H. C. Wells, som skriver fyra böcker per år.

ANTHONY BURGESS SKREV A CLOCKWORK ORANGE

"Min sämsta bok"

publiken och om igen. För mig har den blivit lagad av en sommarklassiker. En läser Burgess bok, många säger Kubrick film.

Vad är det val

Två film, lyder Burgess, men säger att för hövudsakligen, Alan Macdonald MacDonnell fick sin genom brott.

Burgess ser boken som en litterär experiment och egentligen handlar den om vilja utan om människans fria vilja. Frittalan är vilja mellan det omnia och det goda har till — ett tema som Burgess förklarar med allid och som författare inte ämnat honom någon betydelse to.

Men han har en optimistisk inställning, vi är inte oförklarliga, vi kan fortfarande vilja det goda.

Vilket förtärligt beklad Alex gör. Men det får vi inte se i filmen, eftersom den skapades på den amerikanska versionen av Burgess bok, där Alex slår sin vilja och ämper sig till ett vanligt lagligt Svensson-ut.

Bild: KENNETH ROUNDER

Också den svenska översättningen som hittills funnits saknar originalitet. Sjutton 21 (7-7-7) symboliserar möggen, alltså planerade Burgess sin bok så från början, precis som han brukar göra — han bestämmer alltid antalet kapitel från start.

Det var man från början, fastslår Burgess, det är samma som med musik, man vet antalet sats i en symfoni.

I nästa månad räddas det här till — den svenska versionen får sitt kapitel 21. Jänkarna får väl leva kvar i sin världstro.

Svaret på frågan varför "nyverkspektivet" fortfarande fascinerar lägger författaren i det faktum att boken innehåller en yttlig värld som underhållning, utan om en djupare kamp som Burgess menar att vi utsläpper oss från och stundligen som halvvar med friska. Vi slits mellan det omnia och det goda. Vi slits mellan det goda och det goda. Vi slits mellan det goda och det goda. Vi slits mellan det goda och det goda.

Andra tankandet Och skulle han aldrig få det, delar han ut det ödet med en annan författare — August Strindberg. Strindberg är en av

Burgess absoluta favoriter och ett bra exempel på vad författare och deras verk ska utsläppas enligt Burgess. De ska ändra ditt tänkande. Motet med Strindbergs påverkade Burgess på ett genomgående sätt. Framför allt, berättar Burgess, där han cigarrtökande lär sig utbåda i Höljgen. Den öppnade min medvetenhet om mitt undermedvetna.

Läser svenska

Att skriva är "an experience of the unconsciousness" (man skriver inte med sitt medvetna jag, utan med det omedvetna, undermedvetna inom sig). Att skriva en bok är inte något Burgess bestämmer sig för, det är boken som kräver att bli skriven. "You will write me..." pekar det inom honom och det är bara att sätta igång. Det är jobbigt, han lägger ner mycket tid och kraft på bakgrundforskning, och det är svårt att skriva.

Engelskan är för den språkdumme Burgess (han läser i ex Strindberg på svenska — översättningarna är så dåliga) ett evigt bekymmer, han måste ständigt erövra det på nytt. Ett språk som väcker med minst 500 nya ord varje år kräver att den som vill behärska det lär sig ordböcker som samkylltyf. Det gör Burgess.

Bokens upplagade karaktär har från vilgor, precis som verklighetens "Själklart skriver jag för pengar"

människor. Därmed lever de sina egna liv, Burgess vet aldrig vad de tar sig till hjälp som ska ha. Han kan bara kopieras och gör hander, ämnas är det ju. Med honom, moderns rikedom och ett visst mått av god vilja — rikedom så man sig genom livet, enligt Burgess. Sålv har han inte så långt kvar, hjärtat krånglar och han måste skynda sig att avsluta kapitlet bokar så att han helt och hållet kan ägna sig åt det ackompanjerande ordet — opera. GUNTILLA BERGMAN

Sjöhnen
olle
inte
rikligt
lagom
Film
Förhållande
Uppsalan
1993

Den första utgåvan vägen med prövning...
 näre delen 60-talet. Filmerna handlade om motorcykelgång som gjorde uppgiften mot de filmatiserade bilder man såg sig själva inrutade i. I stället för att fogligt inordna sig i rollen som samhällets "förlorare", dånade man fram som motorburna sjörövare, med tabuladdade emblem från nazister och djävulsdyrkare. Den explosiva utlevelsen med hädiska gester var nog så "vild" som de direkta våldsinslagen, med inbördes råkur eller bråk med polis och ortsbor. I Sverige svårade censurmyndigheterna med sin egen taburit: först markerade avstånd med totalförbud, sedan släppa fri efter offentlig kritik på kultur- och nöjessidor. Denna rit tillämpades på både Roger Cormans banbrytare *De vilda änglarna* (1966) och *The Losers — förlorarna* (1970), tvångsrekryterade till Vietnam för att offras i slow motion. Riten upprepades när *The warriors — krigarna* (1979) öppnade nästa filmvåg. Men nu handlade det inte längre om mobila djävulsänglar som provocerade Systemet med "hålligång", utan om revirmedvetna grupper som rangordnade varandra efter graden av "cool" självkontroll. Gängfajterna koreograferades till våldsbalett, draget av teatral troll. Gladiatorsport underströks med t ex Baseball Furies i clownmask.

60-talets kaosberusade "råkur" ritualiserades nu alltså med en stramare disciplinering, och efterhand har denna distansering vidareutvecklats som estetiskt bildmedvetande. En central milstolpe då det gäller att gestalta gängvåld som en visuell och musikalisk artefakt är *Clockwork orange* (1971). Stanley Kubrick målade här upp bilden av en överkontrollerad framtidsmiljö, där alla livsenergier förkvävs under inrutade livsformer och maktstrukturer. För att bryta ledan hänger sig filmens ungdomsgång åt "ultravåld", med våldtäkter, gatufajter och misshandel. Men deras destruktiva framfart fjärmas hela tiden som en rent artificiell våldskultur, med konstgrepp som lösnätor och plommonstop, koreograferade stepprutiner och groteska ka-meravinklar, musik av Beethoven och nybildad berättarslang. Med hjälp av sin estetiserande formgivning kunde regissören förmedla vitaliteten i den rituella utlevelsen, utan att blunda för grymheten i överslagen. Och förbindelsen mellan Gängets "ultravåld" och en själådödade livsform åskådliggjordes som en "mediemedveten" våldsspiral.

Biografbyrån gjorde inga ingrepp i *Clockwork orange* men klippte ner filmer som *The wanderers — Gänget* (1979), *Gänget från 11:e gatan* (1979), *Young warriors* (1983) och *Tuff Turf — gatans terror* (1984). Kanske berodde det på att gängens våldsamma framfart här inte distanserades med samma estetiska hypermedvetande. Men under 80-talet har genren också förnyats med andra fjärrningsgrepp: från serieestetik och postnukleär framtidsram, till "senmodern" hybridlek med skilda vapenkulturer och gruppstilar. Den censurför-

diskap som han eftertraktat. Lika tveetydig omisk fra får kulturen av boxare som brutala offerlamm. Jake La Motta i *Tjuven från Bronx* (1980) lyckas slå sig upp i samhället med sin råstyrka, men utanför ringen rasar myten om den manliga potensen sedan han förblindats av svartsjuka. Och i *Cape fear* (1992) får de Niro personifiera en våldtäktsman, som själv har stigmatiserats med våldtäkt i fångelset. Vi får en kuslig inblick i destruktionskraften att "ge igen", på en familj med alltför rena fasader.

Många av scenerna i *Maffiabröder* (1990) skildrar en brutal miss-handel som yrkesmässigt "normalvåld". Men Scorsese väljer här att INTE distansera med estetisering, inte ens sublimerade dödsskjutningar med ultravåld. Det råa direktvåldet ska nämligen tvinga åskådaren att reagera MOT figurerna, även om vi skulle känna en viss fascination inför deras amoraliska livsstil. Regissören litat alltså på det moraliska omdömet hos sin publik, på att vi får syn på den själv-uppåtande våldsspiralen i maffialivet utan pekpinna. Den som börjar slå andra blodiga i spelet om pengar överskrider ju till slut en gräns, där det egna jaget går förlorat. Genom att avbilda *själva förrådet som kännbar process*, söker regissören här fördjupa vår inblick i samveten som fräts sönder. Själv använder jag alltså Scorseses "extremvåld" på detta sätt. Däremot känner jag inte till vilka rön som kan ha legat bakom Biografbyråns beslut, att upphöja just denna signatur över eller bortom alla postulat om en "förråande" verkan.

Gängvåld ritualiserar

Även konflikten mellan olika generationer och livsstilar kan alstra sina våldsspiraler. Många uppfattar provokativa gängbildningar som "farligare" än t ex kriminellt organiserade ligor. Medan undre världen skyr offentlighetens ljus, söker ungdomar ofta öka sin synlighet med ett visst sinne för dramatisk framställning, som i massmedia omvandlas till hotbild. Men mycket av det som ser ut som "gängvåld" är bara "aggro", symboliska utspel av halv vuxna som stärker sin jagbild med en tuffare fasad. Att iscensätta sig själv som "bråkstake" på gatans arena, blir också ett sätt att bryta ledan och stimulera sin hunger efter upplevelser. Man deltar i ett slags "farlighetsspel", där själva signalerna får stimulera känslan att leva intensivt i nuet med skärpta sinnen. Men i realiteten är även flertalet "kombattanter" rädda för riktig strid. Och de flesta ungdomar nöjer sig med rollen som åskådare, t ex till filmer OM gängvåld. Som *rent skådespel* blir det ju lättare att kontrollera hela kaosriten och klargöra var modern "aggro" slår över i primitivt stamkrig.⁵

"manlighet" inom en gemenskap, som åtminstone får bestämma sitt eget medieuttryck. Men poängen med "Clockwork orange" är att cirkulerar i Sleazebagen, är att uppmuntra "snuskhummern inom en" att betrakta sig själv utifrån med ett ironiskt leende. Snuskhummerns ovälkomna gripklor, som ständigt nyper och tafsar, har ersatts av Sleazerns fjärrkontroll, som spolar rörliga bilder fram och tillbaka. I stället för att suddas ut gränserna mellan önskefiktion och verklighet, förtydligar man kontraktet *Se — men inte röra!*.

"Viddy well, my brother"

Som deltagare i en kollektiv intressegemenskap kan unga män skapa en halvoffentlig socialisationsram, där man omvandlar "irrationella" känslor till hanterbara ambivalenser och lär sig lösa konflikter med andras normer. Med hjälp av (själv)ironiska samförstånd med rollfigurer och filmmakare kan åskådare etablera ett brödraskap, som både förlänger driftstribunen mot "primitiva" överslag och ökar inblicken i sexuella frustrationer. "Viddy well, my brother", löd den tvevriga tittarparoll som Alex etablerade som ledare för gängvåldtäkterna i *Clockwork orange* (1971). Här målade Stanley Kubrick upp en nära framtid, där livsenergierna förkvävs under alienerande maktstrukturer och sexualiteten har reducerats till "the old in-and-out". För att bryta ledan dras "droogisarna" till vad man kallar Ultravåld med våldtäkter, ligafajter och misshandel. Men Kubrick ritualiserar detta "gängvåld" med estetiska fjärrningsgrepp, alltifrån koreograferade danssteg och clownartad kostymering, till groteska kameravinklar och nyskapad berättarslang.

Genom att synliggöra övergreppen som en konstgjord "vårdskultur" påminner regissören om att vi alla deltar som tittare i gängets framfart. Pendlingen mellan utstuderad våldschock och ironisk kameraflirt kulminerar, då Alex leder räden in i en steril författarvilla. Här tycks den överkontrollerade livsformen liksom ropa efter påhälsning från ett livligare ungdomsgång, med festliga lösnåsar och plommonstop. Alex förvandlar sin misshandel till musikrit genom att utdela sparkar till ackompanjemang av "Singing in the rain", och författaren tvingas bevittna våldtäkten på sin egen hustru med "vårt" kameraöga. Alex framtonas som en mycket tvevrig fiktionsfigur, samtidigt våldtäktsman och Beethoven-älskare. Därmed blir han också så en levande "monitor" för oss tittare, som sitter och övervakar våra "primitiva" drifter med en mer sofistikerad distansoptik. Medan filmens myndigheter valde att bestraffa Alex med "avbetingning", lyckades regissören skapa ett filmiskt medvetande om "sex och våld" med sin "amerikanska" estetik.

176 Naturligtvis är det ingen tillfällighet att Kubricks operus blivit ett slags programplan eller läroplan för Sleazern



Malcolm McDowell som Alex i *Clockwork orange*.

tjugonio år och har redan hunnit med att regissera föreställningar som Häxjakten och Hitlers barndom.

A Clockwork Orange spelas just nu på flera teatrar i Europa och i Sverige på Norrbottensteatern. Det är en föreställning som Håkan Lindhé ända sedan regidebuten funderat på och velat sätta upp. Nu är det dax. Den 28 januari 1995 har A Clockwork Orange premiär på Angeredsteatern.

Det samhälle som Anthony Burgess beskrev i romanen på 60-talet var en skildring av ett framtida äcksa samhälle, säger Håkan Lindhé. Verkligheten har mer och mer börjat likna det samhället.

A Clockwork Orange är en varningssignal. "Vem har någonsin hört talas om en apelsin med urverk?"

"Mine bröder, är inte vår moderna historia berättelsen om hur tappra malenkiga jag slåss mot dom där stora apparaterna?"

På *nadsat*, ett påhittat rysk-engelskt slangspråk, berättar hjälten i

A Clockwork Orange, den musikälskande huliganen Alex, om sin vardag.

En vardag bestående av mord, misshandel och våldtäkt. Tills staten en dag låter Alex genomgå en behandling som gör honom till en välanpassad samhällsmedborgare samtidigt tar ifrån honom hela hans personlighet och dödar hans handlingskraft.

Det talas mycket om tillgången till droger och alkohol i samband med våld, säger Håkan Lindhé. Jag tycker inte att det är lika intressant som frågan om varför ungdomar har större behov av droger just nu. Ökat ungdomsfylleri kanske beror på att ungdomar mår jävligt dåligt. Det finns ont om lägenheter och arbeten för unga människor. Detta skapar en stor vanmakt hos unga. De har ingenting att se fram emot. Det är viktigt att man ställer frågor till sig själv. Om allting som är viktigt togs ifrån mig, skulle då även jag kunna sticka ner någon?

1971 när A Clockwork Orange blev film följde regissören Stanley Kubrick den amerikanska utgåvan av romanen, där slutkapitlet inte finns med. Det

amerikanska förlaget ville bara ha den reversibla och konstlade förändring som staten hade påtvingat Alex. Alex avslutar det tjugonde och sista kapitlet med orden: "Nog var jag botad alltid" varpå han åter med förtjusning ger sig hän åt våldet.

Håkan Lindhé berättar att de arbetar utifrån ett manus som Anthony Burgess skrivit tillsammans med Royal Shakespeare Theater Company. Ett manus som utgår ifrån den ursprungliga engelska romanversionen där ämnet för slutkapitlet är att huvudpersonen Alex blir vuxen och förkastar våldet.

Det handlar inte om att göra våldet häftigt, säger Håkan Lindhé. Det är viktigt att

den som ser föreställningen blir illa berörda av våldet. Identifikationen med offret är viktigt. Det som är äckligt med

av de konservativa som en av orsakerna till det ökande ungdomsvåldet. A Clockwork Orange ansågs vara desto farligare därför att den var så briljant filmad; kameran lekte, saktade in och ökade farten. När Alex kastar sig ut genom ett fönster gestaltar en kamera hans självmordsförsök genom att själv kastas ut - en tusenpundsapparat som förstördes i ett enda slag.

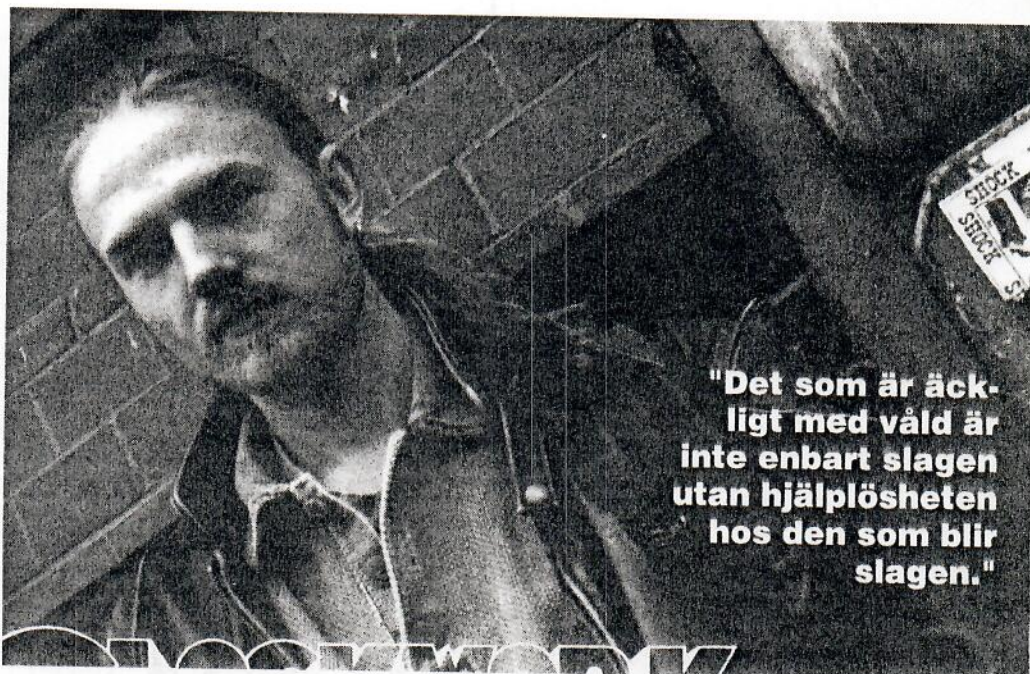
Angreppen på A Clockwork Orange var hätska. Vad temat angick - att det individuella våldet var att föredra framför statens våld - ställde man frågor i det engelska parlamentet och yrkade på att filmen skulle förbjudas.

-Om någon ser en film och skjuter ihjäl någon efteråt hade de antagligen gjort det ändå, säger Håkan Lindhé. Jag tror inte att man blir aggressiv av att se våld på film eller teater. Det är massmedias sätt att skylla ifrån sig. I Norge diskuterar de nu om de skall förbjuda vissa barnprogram. Men vilka sprider mest skräck, Ninja Turtles eller kvällspresen?

Oliver Stones senaste film *Natural Born Killers* handlar om massmedias förhållande till våld i USA. Den har kallats nittioalets A Clockwork Orange. Håkan Lindhé var i USA precis

"Vad det goda ändå månde vara, så är det onda utan tvivel det av-siktliga ingreppet i en levande varelses rätt att förverkliga sig själv."

Anthony Burgess



"Det som är äckligt med våld är inte enbart slagen utan hjälplösheten hos den som blir slagen."

våld är inte enbart slagen utan hjälplösheten hos den som blir slagen. Våld är ofta väldigt fult och kallt. I teater sitter alla i samma rum och man behöver inte gå så långt för att nå de effekterna.

Filmen A Clockwork Orange fördömdes

efter kravallerna i Los Angeles i samband med Rodney King-målet.

Tidningarna skrev inte om någonting annat än hur folk på olika sidor beväpnade sig inför ett eventuellt inbördeskrig, berättar Håkan Lindhé. De åkte omkring med livekameror och fängade bilder av

forts. sid 44

ryckte till sig amerikanska minkstolar, handväskor och Gucciportföljer med juridiska handlingar eller dyrbara manöskript. Liana kom att få en väska som innehöll hennes pass stulen tre gånger, och Questurans reaktion var en romersk utskällning för att hon fallit offer. Liksom i de flesta moderna stater är det offret som är brottsligt. När jag långt senare skrev en bok om James Joyces språk gick jag med den i en Gucciportfölj till en xeroxbutik för att få den kopierad, men på vägen blev den *scippato*. Manuskriftet fick förmodligen fladdra ner i Tibern eller Tevere varpå portföljen såldes för några tusen lire. Jag fick skriva om boken, utan alltför stor förtrytelse: den blev antagligen bättre andra gången. Dessa *scippatori* blev aldrig tagna av polisen, som förmodligen fick del av intäkterna: deras små motorcyklar behövde enligt lag inte vara försedda med *targa* eller nummerplåt. Småbrottsligheten ursäktas, eller förhårligas rentav, av Quirinalens betydligt större förbrytelser.

Trots tjuvarna var Roms gator och piazzor en fröjd. Vi åt vårt aftonmål på *trattorie* i det fria och såg serier av gamla filmer på en *cinéma d'essai* vid Campo dei Fiori, där statyn av Giordano Bruno – ett offer för påvlig obskurantism som de anarkiska romarna hedrar – grubblar över motsatsernas försoning i himmelen. Romarna älskade film, och deras liv på fritiden var mer filmiskt än operamässigt med sin färgrikedom och sitt gestikulerande under aftonens *passeggiata*, där piazan och fontänen bildade bakgrund till avtal om möten eller gräl och man hade en känsla av att en osynlig kamera registrerade allsammans, så att gränsen mellan det faktiskt filmade och det eventuellt filmbara inte alltid var lätt att urskilja. Liana och jag ägnade en del av en sommarkväll åt att riva ner fascistaffischer på Trasteveres gator, till en filmregissörs ursinne när han kom dit med sitt team nästa morgon: vi hade fördärvat dekoren till ett historiskt drama.

Romarnas dramatiska instinkt kom bäst till uttryck i begreppet *la bella figura*, ett oskuldskraftigt framhävande av kroppen även när den var uppsvällad av pasta, och ett harmlöst skryt om sexuella erövringar (mestadels fiktiva), jämte hyperboliska hederstitlar. Alla män, till och med bartendern, var *dottore* såvida de inte var gatsoppare: sådana var endast *capo* eller boss. Jag tilltalades alltid med *professore*. Att vara författare i Rom var ingen småsak: man skapade konst eller vetenskap och klottrade ingalunda i sitt block framför brasan, som en förakfull brittisk parlamentsledamot hade sagt när han motsatte sig rätten till gratis biblioteksån. Det var synd att jag bara skrev en Broadwaymusikalkal. Det var dessutom synd att den litterära berömmelse jag kom att vinna i Rom var av *sub-Belli*-sorten: han hade bara beskrivit snusk och våld, medan jag blev en *padrino* som befrämjade det. På hösten 1971

blev Liana, Andrea och jag beordrade av Warner Brothers att fara till London, ta på Claridge och göra oss redo för en privat visning av Stanley Kubricks film *A Clockwork Orange*. Inte Andrea, förstås: han skulle få förlusta sig med en mindre upphetsande *Sängkänoppor och kvastskäft*.

JAG KÄNDE VÄL till Kubricks tidigare verk och beundrade dem. *Årans väg*, som på den tiden inte fick visas i Frankrike, var en lakonisk metafor för krigets barbari, där fransmännen visade ett större barbari än tyskarna. *Doktor Strangelove* var en mycket bitande satir över den atomkrigsundergång vi alla väntade på. I en sorts enaktare dekorerad med bilder av svampmoln fångade Kubrick den masochistiska verkligheten i att frukta något som man samtidigt i hemlighet längtar efter. Jag ansåg dock att han överskattade Peter Sellers' begåvning och lät det kraftprov som bestod i hans tolkning av tre mycket olika roller i samma film fördunkla satiren genom att framtvinga teknisk beundran. *Lolita* lyckades inte fungera särskilt bra, inte bara därför att James Mason och Sellers var felplacerade i sina roller utan också därför att Kubrick inte hade hittat någon filmisk motsvarighet till Nabokovs litterära extravagans. Jag visste att Nabokovs eget manus hade refuserats. Alla manus till *A Clockwork Orange*, framför allt mitt eget, hade också blivit refuserade och jag fruktade att den reducering till intrigens själva skelett som hade skadat *Lolita* på film skulle förvandla den filmade *A Clockwork Orange* till ett pornografiskt komplement – förförelse av minderårig i den ena, brutalt våld i den andra. Författarens syfte med båda böckerna hade varit att sätta språket i förgrunden, inte sex eller våld; en film bestod å andra sidan inte av ord. Vad jag hoppades på efter att ha sett *År 2001* var ett skickligt försök till visuell futurism. Boken *A Clockwork Orange* hade tilldragit sig i en obestämd framtid som antagligen redan tillhörde det förflutna; Kubrick hade möjligheten att skapa en fantastisk ny framtid som gestaltad i dekoren kunde påverka nuet.

Så snart receptionsstaben på Claridge's hade accepterat att Liana var min hustru och inte en italiensktalande nanny fick vi sålunda en svit som anstod en oljeschejk, och jag fruktade det värsta: jag fruktade att jag skulle tvingas arbeta för filmen. Filmbolag ger inte bort något gratis. Liana, Deborah Rogers och jag gick till ett visningsrum i Soho och lyssnade med Kubrick bakom oss till Walter Carlos' elektroniska version av Henry Purcells musik till drottning Marys begravning och såg filmen rullas upp. Det var typiskt för Princetons exklusivitet, tänkte jag, att Carlos hade komponerat sin musik i Princeton när jag

var där utan att jag visste något .det. Efter , minuter sa Deborah att hon inte stod ut och tänkte gå sin väg; efter elva minuter sa Liana detsamma. Jag kvarhöll dem bägge två: hur upprörda de än blev av den färgstarka aggressiviteten fick de inte vara oartiga mot Kubrick. Vi såg filmen till slut, men det var inte slutet på den bok jag hade gett ut i London 1962: Kubrick hade följt den rumphuggna amerikanska upplagan och slutade med en briljant gestaltad fantasi över den enas sista och den andras näst sista kapitel. Skurkhjälten Alex som har betingats till att avsky våld blir nu avbetingad och ser sig själv brottas med en naken flicka medan en Ascotklädd församling diskret applåderar. Alex' bakgrundsröst triumferar: "Nog var jag botad alltid." Ett försvar för den fria viljan hade blivit en hyllning till driften att synda. Jag var bekymrad. Den brittiska versionen av boken visar hur Alex blir vuxen och lägger ifrån sig våldet som en barnslig leksak. Kubrick erkände att han inte kände till den versionen; som amerikan, ehuru bosatt i England, hade han följt den enda version som amerikanerna tilläts känna till. Jag förbannade Eric Swenson på W. W. Norton.

Filmen visades nu för allmänheten och de reaktionära ansåg den desto farligare därför att den var så briljant. Briljansen kunde ingen förneka, och delvis var den en regissörs reaktion på romanens lek med orden. Kameran lekte, saktade in och ökade farten; när Alex kastade sig ut genom ett fönster gestaltade en kamera hans självmordsförsök genom att själv kastas – en tusenpundsapparat som förstördes i ett enda slag. Vad det fruktansvärda temat angick – att det individuella våldet var att föredra framför statens våld – ställde man frågor i parlamentet och yrkade på att filmen skulle förbjudas. Det blev min sak, medan den självförverkligade konstnären Kubrick klippte naglarna i sitt hus vid Borehamwood, att förklara för pressen vad filmen och för den delen den så gott som glömda boken egentligen handlade om, att hålla en liten predikan om *liberum arbitrium* och att betona det katolska innehållet. Den katolska pressen gillade det inte. Jag förklarade för *Evening Standard* att fröet till boken var överfallet på min första hustru av fyra amerikanska desertörer, vilket sammanfattades sålunda på löpsedlarna: CLOCKWORK ORANGE-GÄNG ÖVERFÖLL MIN FRU. Parlamentsledamoten Maurice Edelman, min gamle vän, angrep filmen i samma tidning och jag fick ringa in en replik. Jag var inte riktigt säker på vad jag försvarade – boken som hade blivit kallad en "otäck liten chockhistoria" eller filmen som Kubrick höll så tyst om. Jag insåg, ingalunda för första gången, hur klen genomslagskraft även en chockerande bok har i jämförelse med en film. Kubricks prestation uppslukade totalt min egen, och ändå var jag ansvarig för vad somliga kallade dess skadliga inflytande på ungdomen.

Där ins utan t el ett inflytande som inte kunde vara helt skadligt, och det var det musikaliska innehållet i *A Clockwork Orange*, som inte bara var en emotionell stimulansfaktor utan spelade en självständig roll. Kunde den popälskande ungdomen övertalas att ta Beethovens nia på allvar – också i synthesizerform – kunde man mildra skandalanklagelserna med hänvisning till det konstnärligt upplyftande. Men filmen, och kanske även boken, tycktes förneka viktorianernas sätt att se ett samband mellan storslagen musik och en upphöjd moral. Det fanns alltiämt musikexperter som påstod att Beethoven öppnade gudomliga perspektiv. Alex får ut något som är raka motsatsen till detta av Nians scherzo, som låter Kristusbilder marschera under kommunisthälsning. Musiken förblev likväl vad den var, och den Clockwork Orange-platta som översvämmade London inbjöd till våld endast på omslaget.

Warner Brothers inkvarterade mig på Algonquin Hotel och placerade Malcolml McDowell som spelade huvudrollen i *A Clockwork Orange* på Hotel Pierre. Detta markerade våra skilda professioner på ett subtilt vis, eftersom Algonquin alltiämt är ett litterärt hotell och Pierre ett filmstjärneställe. Att Malcolml nu var en stjärna, eller faktiskt superstjärna, förkunnade en enstämmig kritik. Han hade tidigare varit känd för sin roll i *If...*, regisserad av Lindsay Anderson, som hade blivit en kultfilm. Den hade haft så darriga finanser att färgfilmen hade tagit slut, men övergångarna mellan färg och svartvitt uppfattades som en medveten konstnärlig effekt och prisades för sin djärvhet. Nu hade Malcolml höjt sig från kultstatus till *big-time*. Han och jag skulle framträda som en sorts far-och-sontravesti i radio och TV och göra PR för filmen. Det var mycket passande eftersom hjälten i filmen heter Alex Burgess, fast först efter att ha burit namnet Alex Delarge (en hänsyftning på att han – dock endast i boken – kallar sig Alex the Large, eller Alexander den store). Filmen begår ostraffat inkonsekvenser som ingen förlagsredaktör skulle släppa igenom i en roman. Och dessutom faktafel och rena galenskap som den extravaganta budgeten borde onödiggöra. I *Den store Gatsby* har den

stora affischen med Guds ögon texten SCULIST. I *En franske löj-
nantens kvinna*, och inte bara där, har männen utanpåskjortor av ett
slag som inte uppfanns förrän på 1930-talet. I *En förlorad värld* (att
den bara är en TV-film är ingen ursäkt) tilltalas en furir med fanjunka-
re. Jag kan hålla på länge.

Innan jag tillsammans med Malcolm satte igång med ett PR-pro-
gram som verkade avsett att förhärliga en frånvarande gud, eftersom
Kubrick fortsatte att klippa naglarna i Borehamwood, gick jag på en
vanlig föreställning av *A Clockwork Orange* för att iaktta publikreak-
tionerna. Publikerna var idel ungdomar och först blev jag inte insläppt:
du är för gammal, farsan. Våldet i handlingen grep dem djupt, i
synnerhet de svarta som reste sig och skrek: "Right on, man", men
teologin gick över koaffyren på dem. Ett mycket vackert intervjuför-
kläde som lotsade mig genom en session med ett franskt TV-team
förutsade helt riktigt att fransmännen skulle "intellektualisera hela
grejen som galna", men i amerikanernas ögon var den en uppmaning
till ungdomsvåld. Det dröjde inte länge förrän det kom en rapport om
att fyra pojkar i en drogis-utstyrelse som var kopierad från filmen hade
våldtagit en nunna i Poughkeepsie. *La couture* dementerades senare –
pojkarerna hade inte sett filmen än – men våldtåkten var ett faktum, och
man skyllde den på Malcolm McDowell och mig själv. Kubrick fort-
satte att klippa naglarna även när det meddelades att han skulle få två
New York-kritikerpriser. Jag fick ta emot dem på Sardi's restaurang
och hålla ett tacktal. Kubrick ringde och sa vad jag skulle säga. Jag sa
något ganska annorlunda.

Vi är alla filmbitna, hur mycket vi än må förneka det, och Sardi's-
ceremonin gav mig tillfälle att kyssa, nog så kyskt, en elegant åldrad
Paulette Goddard, som jag alltid hade beundrat, och yngre stjärnor
som Mary Ure, som inte överlevde min kyss särskilt länge. Det var
med stoisk fatalism jag såg mig själv, författaren, både befordrad och
degraderad. Berömmelsen kom genom mina osäkra kontakter med
filmmediet: boken jag hade skrivit var bara råmaterial för den färdiga
produkten. Paulette Goddard var förstående och deltagande eftersom
hon hade varit gift med Erich Maria Remarque, liksom också Robert
Shaw och hans hustru Mary Ure; Shaw hade skrivit bra romaner och
en bra pjäs. Det var vita dukens fördömda glamour, en glamour som
var mindre uppenbar för skådespelarna och skådespelerskorna som
avbildades däruppe än för de popcornuggande begäparna.

Malcolm McDowell mindes bara alltför väl, och kände alljämt
svedan av, den fysiska och psykiska smärta han hade utsatts för under
inspelningen av *A Clockwork Orange*. Han var livrädd för ormar, men
en morgon hade Kubrick förklarat: "Jag har en orm åt dig, Malc."

Han bröt fi revben ut i den förödmjukande scen där en yrkes-
komiker tillkallas för att demonstrera betingningens framgångsrika
resultat: komikern hade trampat alltför hårt på hans bröstskorg. Han
hade varit nära att kvävas då hans huvud utan avbrott doppades ner
alltför länge i en vattentank. Kubrick var en tyrannisk regissör, alltför
tyrannisk för att ens arbeta med manus: det ena manuset efter det
andra hade refuserats. Inspelningsdagarna hade formen av akademiska
seminarier med min bok som text. "Sidan 59. Hur ska vi göra den?"
En repetitionsdag, en enda tagning vid dagens slut, utskrift av den
improviserade dialogen, manusförfattare: Kubrick.

Utmattad av att försöka förklara filmens titel och predika om
liberum arbitrium var det en lättnad för mig att lyda uppmaningen att
återvända till det iskalla Minneapolis. Lewis knogade på med melodier
vilkas stumma vältalighet måste fokuseras i ord. Han trodde sig ha
något som passade för första aktens final, där Cyrano som fattat mod
tack vare den felaktiga tron att Roxane älskar honom gör sig redo att
kämpa med hundra man vid Porte de Nesle. Jag gjorde mitt bästa.

Jag bryter bröd med furstar,
dinerar vid kungars bord,
jag plockar stolta örnar
ner på denna vår jord.

Som stormvinden snabb jag hoppar och slår,
till åskans kanonunder stjärnskotten går,
vår sols röda körtbit jag icke försmår
från nu intill evighets år,

med "From Now till Forever" som titel på det hela. Det var ingen
Broadwaytext: den hörde snarare hemma i europeisk *musical comedy*,
mera av Lionel Monckton än Rodgers och Hart. Hart hade lyckats
prångla ut texter "från tiden" i *En yankee vid kung Arturs hov* enbart
därför att han haft tillgång till det dubbelseende som låg i att medelti-
den betraktades med moderna ögon. Han kunde skriva:

*Thou swell, thou witty,
thou sweet, thou grand –
wouldst kiss me pretty?
Wouldst hold my hand?*

där den verbala arkaismen är både öm och spefull. Självt var jag
tvungen att låtsas ge uttryck åt det sena 1600-talet. Det gick upp för
mig att en Cyranomusikal endast kunde fungera i Mark Twain-stil,

med en stornäst banktjänsteman som förttats tillbaka till Richelieus Frankrike för att gestalta Cyrano och vinna sin flicka i ett modernt Amerika på slutet. Men det var sent för det. När Michael Langham började kalla *Cyrano* "ett drama med musik" var det uppenbart att vi bad om ursäkt för en hybrid som försökte att smyga sig in på Broadway snarare än att ta det med storm.

Efter en dags hopplöst slit för jag hem till Holiday Inn och upptäckte att hotellet brann. Någon missnöjd kypare eller eldare hade tänt på den våning där jag bodde, och brandmännen dränkte det drabbade området med en grå kemikalie som fördärvade mitt bagage. Jag fick ge mig av, och det verkade rimligt att återvända till New York. Där fördömdes fortfarande *A Clockwork Orange* av de konservativa som en av orsakerna till det ökande ungdomsvåldet och prisades samtidigt av de radikala som en befrielsehandling. På Algonquin fick jag brev och telefonsamtal med beröm och klander i ungefär lika stora doser. En New York-indian hotade mig med en tomahawk, en stripteasedansös bifogade ett foto och erbjöd sig att dela min säng. En före detta jesuitpräst som hette Tom Collins lyckades faktiskt ta sig fram till mitt rum och erbjöd sig att göra mig förmögen. Han visste allt om böcker och visade mig en som han hade givit ut – ett teologiskt arbete om den Helige Ande som Guds ingrepp i människans historia. Vilde jag skriva synopsis till tre romaner om respektive George Gershwin (*The Rhapsody Man*), George Patton (*The True Patton Papers*) och Georg III (*The Man Who Lost America*), så kunde han garantera mig forskott på inalles en miljon dollar.

Vad var han för något – en agent? Nej, inte agent, en sådan hade jag redan. Hade jag det? Menade han Deborah Rogers i London? Nej, Robert Lantz i New York. Vål ändå inte? Men så kom jag ihåg ceremonin på Sardi's den där kvällen och en sängfösare hemma i den där Robert Lantz' pampigt dekorerade våning. Lantz var en filmerson som skötte Malcolm McDowell, jämte etablerade stjärnor som Elizabeth Taylor och Richard Burton. Han hade erbjudit sig att ta hand om både mina böcker och mitt *Cyrano*-engagemang. Hur kunde Tom Collins, f.d. jesuitpater, veta det? New York, den fria världens största stad, var samtidigt den minsta. I fråga om konstens olika genrer var den en bondby. Vad romangenren beträffade fick jag ett intryck av att en bok betydde mindre som faktisk företeelse än som idé. Skriv en synopsis till *The Rhapsody Man* och sälj den till Hollywood och låt sedan någon brödskrivare ta itu med den litterära spin-off-produkten. Och exakt vad gjorde Tom Collins i denna bokmakeribransch? Bokmakeri var rätta ordet. Författare skrev kanske böcker, men han *gjorde* dem. Prova med en nu innan ni ger er på miljondollartrilgin. Skriv en

liten bok och överlämna den till mig. Han skulle ordna format, typografi, illustrationer, mot en viss andel förstås. Halvdöd av trötthet sa jag att jag skulle tänka på saken. Tom Collins verkade besviknen. Jag kunde väl åtminstone ge honom en synopsis på fläcken; där stod ett skrivbord, här var en penna. Jag somnade och låt honom hitta ut själv. Men därmed var jag ingalunda färdig med honom.

JAG GJORDE ETT uppehåll i London på vägen hem till Rom. Jag måste ju leverera de båda plaketterna som bekräftade att New York-kritikerna betraktade Stanley Kubrick som årets bästa regissör och manusförfattare. Dessutom måste jag uppträda i ett radioprogram från BBC och försvara Stanley Kubricks konst och den skenbara depravationen i en bok som inte många hade läst. Programmet ingick i en serie som sändes i den folkligaste av BBC-kanalerna, där man ursäktade en diskussion om seriösa ämnen inför en studiopublik genom att göra tåta avbrott för popmusik. Det seriösa syftet mildrades sålunda och det slutliga intrycket blev cyniskt. Programets ankarman var en före detta disc-jockey som hette Jimmy Savile. Han hade gjort sig känd för sitt tvåfärgade hår och sin kärlek till ungdomen. Han hade skrutit med de "stålar" han hade tjänat på att lansera skräpmusik, men dessutom ansågs han vara en filantrop som utnyttjade media – tidningar, radio, TV – till att hjälpa de nödlidande, ena de söndrade och skaffa sig en Order of the British Empire. Numera såg man aldrig hans namn utan OBE-bihanget. Med sitt vackert grånade hår och sin strikta kostym, utan all disc-jockeybrokighet, betraktades han som en Yorkshireman av den finaste sorten och tog betalt för att göra reklam för de brittiska statsjärnvägarnas förtjänster.

Angreppen på *A Clockwork Orange* var hätska. En medlem av auditoriet drog fram våldtäkten på nunnan i Poughkeepsie utan att ta notis om dementin av att filmen kunde ha påverkat förövarna. Jag vidhöll min poäng: att händelser i verkligheten av naturen föregår framställningen av dem i böcker eller filmer, och att varken filmkonsten eller litteraturen kan få skulden för arvsyndens manifestationer. En person som mördar sin farbror kan inte rimligtvis skylla på en föreställning av *Hamlet*. Skall litteraturen å andra sidan ställas till ansvar för våld och mord måste den mest klandervärda boken av alla vara Bibeln, det mest hämndlystna stycke litteratur som existerar. Auditoriet blev inte övertygat. Savile höll den rätta objektiva linjen, men han avslutade sessionen med att be en man i publiken att resa sig. Mannen erkände att han hade avtjänat ett långt fängelsestraff för grov misshandel. Savile frågade honom om hans läsning hade påverkat hans

kriminella beteende. Utan tvivel, sva.) e mannen,) h därmed var programmet slut.

Att avgöra vad som skulle föreställa en fri diskussion med en dramatisk avslutning som bekräftade många människors fördomar fick mig att koka och vilja utsätta Savile för grov misshandel. Jag blev också illamående av det sätt varpå en bok som hela tio år tidigare hade gjort ett mycket obetydligt intryck på den läsande allmänheten nu hade blivit en sorts osynligt incitament till det onda. Osynlig skulle den inte förbli så länge. Deborah Rogers sålde pockettröttheterna till Penguin, och en nyutgåva av den amerikanska utgåvan dök snart upp på marknaden, med slutkapitlets pånyttfödelse utelämnad och en fånig ordlista över nadsat-slangen tillfogad. Kubrick filade andra handens naglar i Borehamwood och överlät på mig att bli måltavla för vidriga anklagelser. Det stod klart att jag aldrig skulle få ta emot någon OBE.

Att komma hem till Liana och Andrea i Rom var sålunda att återvända till Europa i mer än geografisk mening. Mina problem i Italien skulle långt senare röra sig snarare om påstådd hädelse än om uppammandet av ungdomsvåld. Europa som var mer eller mindre katolskt såg vad både boken och filmen egentligen handlade om. Den romerska journalistiken framhävde visserligen min status som en syndens *padrino*, men den godtog också att synden inte var min egen uppfinning. De franska och italienska orden för den fria viljan var nära besläktade med Augustinus' *liberum arbitrium*, och talade man om *libre arbitre* eller *libero arbitrio* återopade man automatiskt teologin. Vad det protestantiska Storbritannien än månede säga var *A Clockwork Orange* teologiskt välgrundad.

Italien fick vänta några månader på den dubbad versionen av *Arancia Meccanica* och jag slapp alltså att vandra runt i Trastevere eller bestiga Gianicolokullen med ökadhetens dimma omkring mig. Den italienska filmindustrin, som kände till filmen *A Clockwork Orange* betydligt tidigare än den stora allmänheten, insåg emellertid att jag kunde vara användbar till att förse dess produkter med en fläkt av ondska, och sålunda började man anlita mig som biträdande dialogförfattare och snart nog författare av hela manuskript. Italienarna gick fortfarande på bio: de trivdes med trängsel och sällskap och var tillräckligt klaustrofobiska för att inte uppskatta tittandet på en liten ruta i vardagsrummets vitlöksdoftande mörker. Italien hade en stor hemmamarknad för film men försökte givetvis sälja produkterna även utomlands och dubbade dem därför till engelska i Roms inspelningsstudior. Ibland importerades en internationellt känd skådespelare för att öka chanserna till utlandsförsäljning. Dustin Hoffman hade sålunda uppträtt i en film som hette *Alfredo Alfredo*, och jag inkallades för

att förbättra engelskan i de ssager där han var osynlig kommentator. Jag såg filmen på ett stadium där Hoffman ensam talade engelska medan de övriga skådespelarna talade italienska. Han skulle bli dubbad till italienska i den version som var avsedd för hemmamarknaden och de övriga till engelska med sikte på Anglofonien. Det var sällsamt att se hur Hoffman låtsades förstå något som uppenbarligen var obegripligt för honom. Att förbättra hans dialogtext var för sent, men de sammanbindande kommentardelarna kunde tolkas till en acceptabel, så gott som litterär engelska. Jag gillade de italienska filmmakarnas sätt att göra affärer. Det kom en karl med den text beställningen gällde och hämtade mitt verk kvällen därpå, varpå han överlämnade ett kuvert fullproppat med tiotusentliresedlar. Inga sådana dumheter som checkar eller kontrakt. Italienarna visste värdet av icke beskattningsbara kontanter.

Jag fick ett betydligt mer seriöst dramatiskt beställningsarbete att fullgöra på våren och sommaren 1972. *Cyrano* skulle inte rollbesättas och börja repeteras förrän betydligt längre fram på året, och även om premiären före Broadwaysejouren skulle äga rum på Tyrone Guthrie-teatern hade Michael Langham en hel säsong att fylla före detta ganska marginella evenemang. Han regisserade visserligen *Cyrano* men var i första hand specialist på legitim dramatik. Efter framgången med *Cyrano de Bergerac* ville han ha en annan nyöversättning av en klassisk pjäs, och först föreslog han *Peer Gynt* med filmstjärnan Paul Newman i titelrollen. Jag började jobba med min norska, men Newman drog sig ur. Då bestämde sig Langham för *Kung Oidipus* med Len Carriou i sin sista seriösa roll innan han framträdde i Sondheims *A Little Night Music*, och en splitterty översättning, rentav i en icke-klassisk stil, var enligt Langham av nöden. Inte bara en översättning utan en bearbetning.

Medan England och Amerika antingen rasade mot eller högljutt prisade *A Clockwork Oranges* modernism, nej rättare sagt futurism, dök jag ner i den attiska antiken och tog itu med Sofokles. Med en hög mossiga spillror av grekiska i skallen och ett Liddell & Scott-lexikon som ramlade i bitar när jag bläddrade i det framför mig på bordet arbetade jag ingalunda i någon anda av exakt vetenskaplighet, utan enbart med en önskan att skapa en version som passade en viss teater och en viss regissör. Det är alltid en tröst att veta att teatral effektivitet är det bästa svaret på kränkta puristers protestskräk. I strid med den tradition som alljämt gäller inom forskningen, men enligt min åsikt blir klen teater, lät jag Oidipus blanda sig själv i publikens fulla åsyn. Den attiska estetiken förbjöd förevisandet av våldsamma handlingar, men det var inte så lätt för en modern publik att låtsas som om

SUD 9309 21 WALL

UNDERSTRECKET

A Clockwork Orange om värderas

1962 gav Anthony Burgess ut romanen "A Clockwork Orange", som tio år senare blev en berömd film av Stanley Kubrick. Filmen förbjöds i England, eftersom den antogs uppmuntra till ungdomsvåld. Då menade författaren med många att konsten i sig aldrig kan beskyllas för att vara "farlig", att Shakespeare inte kan lastas för att unga män mördar sina farbröder. I dag har han ändrat uppfattning. I denna artikel redovisar han varför.

AV ANTHONY BURGESS

Evelyn Waugh har sagt att förländringen är ett lecken på liv, även om den maximerar aldrig märkbart mildrade hans rigida åsikter. Det finns trossatser som vi envis håller fast vid och vägrar släppa, och jag kan bara se det som en nåd att på äldremin höst ha lyckats få göra mig från en övertygelse som jag burit med mig i miltig och ben. Jag menar övertygelsen

om att konsten i räkrosakt, vilket även omfattar dess minsta betydande former, att den aldrig kan användas för att odöva ett yvre sig moraliskt eller konventionellt inflytande - att den är moraliskt i försvad, icke fördärligande, ofördärligbar - har nyligen ändrat i akt på den punkten.

Denna beskyddande inställning till konsten var egentligen en önskan att rättfärdiga de korrupta inställningarna i alla tiders största litteratur, den elisabetanska teaterns. Det var en önskan att slippa betrakta William Shakespeares som en våldsförfattare. En av hans pjäser, som vi antagligen aldrig mer får se på scen och kan vara helt säkra på att aldrig få se en TV-version av, är tragedin "Titus Andronicus". Med sina gångvåldshärligheter och sympatier, sin kannibalism och sin avskjutande massaker går den så långt som vi kan våga oss av dagens mest depraverade pornografiska våld, och att den är ett verk av egen mest aktade författare som någonsin levat mjuktar inte dess billiga oportunnism.

Aven i "King Lear" verkar utrivandet av earlen av Gloucester ögon som en onödig flirt med publikens sensationslystnad ("Ut, vidriga medel, misser!"). Thomas Kyd lät Hieronymus bita av sig tungan i "Den spanska tragedin", men det var en alltför osannolik handling för att den skulle tas på allvar; icke desto mindre är stycket en föregångare, med hjälp av romusen Seneca, till den blodiga tragedier som "Lear" och "Hamlet" tillhör. Tidernas förnärmsta dramatik var dränkt i blod och förtullnad av våld.

DELL KAN GIVET VIS SÄGAS att ingen i a. a. mat / Kan finnas i a. våld. En pjäs, även en komedi, är beroende av motsättningar, och d.

kan vara mordiska. Motsättningarna måste upplösas antingen i sorgen eller i skrattet, vilket skapar intrigen. Jane Austens eller Barbara Pynns stillsamma romaner bygger på civiliserade motsättningar som kan lösas genom förnuftet, men det krävs en oerhörd konstnärlig integritet för att skapa en intrig där motsättningarna hettar och bränner utan att ett enda slag utdelas. Det fysiska våldet har den mindre goda konsten monopol på, åtminstone i vår egen tid.

Jag tänker nu röra vid ett par ömna punkter. Självt har jag ansettis vara lika ansvarig som någon annan de senaste trettio åren för kulturen av våldet. 1962 gav jag ut en kort roman med titeln "A Clockwork Orange", som mera handlade om metoder att stävja ungdomsvåldet än om glorifiering av aggressivitet. Tio år efter utgivningen, de förbrylade recensionerna och den obetydliga upplagan gjorde Stanley Kubrick en ganska briljant filmversion av den. Den skilde sig från originalet genom att Kubrick betonade det bildmässiga medan jag hade sysslat med att göra ljud - närmare bestämt ljuden i ett påhittat språk - av våldets och mordets schabloner.

Både i boken och i filmen förvandlas huvudpersonen genom aversionsterapi från en aggressionsluskande lymmel till en automat som kräks vid blotta tanken på våld. Frågan gäller detta: är det tillåtet att döda den fria viljan för att trygga samhällets fortbestånd? Det var inte många biobesökare som tog notis om frågan. De flesta var alltför upphetsade av våldet för att bekymra sig om de filosofiska begreppen.

SOM BEKANT BLEV KUBRICK och även jag själv anklagade för att ha kokat ihop ett

stycke våldspornografi. Kubrick utsattes för våldsamma hotelser av vissa våldsfriender och filmen drogs tillbaka i England, varigenom den fick ett ångt vittre rykte in den förtjänade. Framför allt erkände därmed en ledande filmkonst är. Svårigheten att konsten kan vara skadlig. Om "A Clockwork Orange" kan verka förderade, varför skulle då inte Shakespeare och Bibeln kunna göra det? Ja, varför inte?

Jag minns att jag följde hem till London från New York med ett par värdefulla plaketter som filmkritikernas sammanslutning i New York hade utdelat, varpå jag fick en inbjudan att försvara filmen i ett radioprogram med Sir James Savile som ordförande. Lagg märkte till att de enda aktiviteterna till filmen, då som nu, bestod i anfall eller försvar: någon nyktert estetisk bedömning tycktes inte kunna komma i fråga. Mitt argument var att handlingen föregår konsten: att aggressivitet var inbyggd i det mänskliga systemet och inte kunde läras ut av någon bok, film eller pjäs. Ville man tro att en bok förmådde anstifta våld kunde Bibeln mycket väl toppa listan, och likväl betraktades den som Guds ord. Från USA hade det kommit rapporter om att fyrmannagång i fantastisk utstyrelse lå "Clockwork Orange" hade våldtagit nuanor i Poughkeepsie och misshandlat senmedborgare i Indianapolis. Jag förorsatte att förmecka möjligheten av att en enskilda film skulle kunna driva fram ungdomabrottsligheten, men helt uppriktigt var jag inte: det var William Shakespeare jag föravrade.

DET VAR INTE FILMEN "A Clockwork Orange" som lärde ungdomar våld - aggressiv-

FORTS NÄSTA SIDA

Clockwork Orange

Hur mycket ska ett samhälle skydda sig mot sina våldsammaste medborgare? En titt in i framtiden som speglar vår egen tid.

Åldersrekommendation:

Åk 9 / gymnasiet

En filmhandledning av **Ragnar Berthling**

Clockwork Orange, i regi av Stanley Kubrick, bygger på Anthony Burgess roman och utspelar sig i en nära och våldsam framtid. Men detta perspektiv är delvis skenbart eftersom den också är en satir över nuet och oss själva.

Clockwork Orange är en skrämmande och obehaglig film. Inte så mycket när det gäller våldet, där har vi blivit mer härdade sen sjuttioalet. Men filmen har en förmåga att krypa tätt intill våra allra lägsta instinkter på ett både suggestivt och otäckt sätt och för väl förberedda elever och lärare kan trippen in i framtiden bli en stor filmupplevelse.

Filmens handling

Alex De Large är den karismatiska ledaren för ett gäng unga män, "droogies", som börjar sina kvällar på Korova Milk Bar. Där dricker de mjölk spetsad med den kemiska drogen vellocet. Uppiggade beger de sig sedan ut på stan för att göra sig en rolig kväll. Dessa kvällar består av att råna, misshandla och/eller våldta människor som råkar hamna i deras väg.

Det första offret vi möter i filmen är en gammal alkoholiserad uteliggare som man brutalt misshandlar. Efter att senare ha drabbat samman med ett konkurrerande gäng "droogies" beger sig Alex och hans vänner ut på landsbygden där de finner en ödlig lyxvilla. Genom att säga att det har skett en förskräcklig olycka



En klassisk bild av gängmisshandel ur "Clockwork Orange", starkt omdebatterad på sin tid.

blir de insläppta.

De misshandlar författaren som bor i huset och våldtar hans hustru, alltmedan Alex dansande sjunger "Singin' In the Rain". När Alex kommer hem efter denna "lyckade kväll" försjunker han förnöjt i sin favoritmusik; Ludwig Van Beethovens nionde symfoni.

När Alex vaknar nästa dag kommer hans övervakare, Mr Deltoid, på besök. Han varnar Alex för att hans leverne kommer att föra honom i fängelse. Alex skrattar bort de dystra profetiorna och beger sig ut på stan. Där träffar han två "devotschkas", unga kvinnor som han tar med sig hem för en liten eftermiddagsorgie.

Senare samma dag samlas gänget och Alex märker att hans auktoritet börjar ifrågasättas. För att sätta sig i respekt märker han en av dem, Dim med sin kniv. Dim böjer sig, åtminstone tillfälligt, för hans ledarskap och de börjar att planera kvällens stöt mot en ensam kvinna, "Cat-Woman" som driver ett hälsoinstitut.

De beger sig till hennes palatsliknande hus men hon går inte på deras standardhistoria om olyckan utan ringer istället polisen. Alex kryper in genom ett öppet fönster och dödar kvinnan men när han kommer ut blir han nedslagen av sina "droogies" och hittas avsvimrad utanför huset av polisen.

Alex döms till 14 års fängelse för mord. Genom en tillfällighet blir han utvald att delta i Ludovico-projektet, en ny metod för att behandla fångar att bli av med sin våldsbenägenhet. Han förflyttas till Ludovico-institutet där han påverkad av droger tvingas att se film efter film full av våld, sex och ondska.

Efter två veckors intensivbehandling får han en direkt reaktion av kraftigt illamående så fort han konfronteras med någon form av sex eller våld. En biverkning av behandlingen är att han också får samma reaktion när han hör sin älskade Beethovens nionde symfoni eftersom han tvingats associera den till nazisternas grymheter under det andra världskriget. Det lyckade

experimentet demonstreras för press och potentater och dagen därpå återfår Alex sin frihet.

Väl ute träffar han på sina gamla "droogies" Dim och George som nu har blivit poliser! De kör ut honom på landet och misshandlar honom svårt. Ömtöcknad irrar han runt och hamnar av en slump hos författaren som han och hans gäng en gång misshandlade så svårt att han nu sitter i rullstol.

Författaren som nu lever tillsammans med en medhjälpare (sedan hans fru dött strax efter Alex förra påhälsning) känner först inte igen Alex (som var maskerad vid det förra besöket). Men när han hör honom sjunga "Singin' In the Rain" förstår han vem han fått som gäst och beslutar sig för att hämnas.

Alex drogas och förs bort till ett hus där han tvingas att lyssna på Beethovens nia. Galen av illamående slänger han sig ut genom ett fönster och skadas svårt.

Under sjukhusvistelsen börjar långsamt effekten av Ludovico-metoden att försvinna. Han får besök av den nye premiärministern som ber om ursäkt för att Alex farit så illa under vetenskapsmännens experimenterande. Efter en drömsekvens där vi bokstavligen ser att Alex är botad kommer hans ansikte upp i helbild och han säger till kameran/publiken "I was cured all right".

Det onda samhället och den onda individen

Clockwork Orange försöker att beskriva och diskutera två former av ondska. Dels det onda samhället som under en tunn fernissa av humanism och framåtskridande visar ett brutalt och totalitärt ansikte. Dels den onda individen som skapats i/av detta samhälle, individen utan medkänsla som är kapabel att lika lättvindigt som man går ut med soporna utföra iskalla våldsbrott.

Om det samhälle som filmen visar är en metafor för vår samhällssituation i dag eller en varning för vart vi är på väg är naturligtvis upp till publiken att avgöra. Alla skildringar av framtiden är ju färgade av den egna tidsandan. Från femtiotalets optimistiska science-fictionfilmer med atomkraftverk både i bilen och villan, till åttiotalets mörka dystopier som *Blade Runner* eller *Mad Max-*



Malcolm MacDowell i rollen som Alex.

filmerna. Det samhälle som skildras i *Clockwork Orange* är uppbyggt av lögnar där myndigheter, vetenskapsmän och opposition (representerad av författaren) styrs av helt andra bevekelsegrunder än den de vill gesken av.

Vetenskapsmännen leker gudar under en täckmantel av att vilja humanisera fångvården. De är ivrigt påhejade av myndigheter med omval i sikte. Den oppositionelle författarens rollkaraktär är en elak pastisch på den förment radikale intellektuelles liv i lyx. Han drivs mer av maktlystnad än av sin idealism. Det är inte svårt att i denna bisarra teckning se paralleller till vår egen tid och vårt eget samhälle?

Alex karaktär är en komplex personlighet med kontraster som både ökar vår fascination och avsky för honom. Hans sätt är kultiverat och han dyrkar Beethoven. Även i relationen till sina offer är han verserat artig innan han misshandlar dem.

Alex språk består av en välformulerad, gammalmodig engelska med rötter i Shakespeare, parallellt med futuristisk slang, som devotschka-ung vacker kvinna, gulliver-huvud, spatschka-sömn o s v. Det välvårdade och mjuka i hans sätt att tala, ger honom också ett lätt androgynt drag.

Men hans språk ger också en signal om klasstillhörighet, eller önskan att "klättra på stegen".

Dim och hans andra "droogies" talar också de en ålderdomlig engelska men betydligt mindre välformulerad och med drag av arbetarklass-cockney. Dim använder korta, lite barnsliga meningar som till exempel "Bedway is the rightway" och hans sätt att lösa konflikter är med knytnävarna.

Kubrick har själv sagt om filmen att "Alex äventyr är en sorts psyko-

logisk myt. Vårt undermedvetna känner sig lättat i drömmen. Det blir förbittrat över att Alex kvävs och kuvas av myndigheterna, även om förnuftet inser nödvändigheten att så sker." Vi attraheras, enligt Kubrick, undermedvetet av Alex livsstil trots att vårt förnuft inser att sådana individer hotar hela vår existens. Alex blir till det ursprungliga vilddjuret som helt hämningslöst lever ut sina lustar och aggressioner.

Alex karaktär kan följaktligen tjäna som en utgångspunkt för resonemang om människans själva väsen, det onda och det goda i oss. Men hur förhåller vi som publik oss till en "hjalte" som Alex?

Vårt fria val

● Vilket pris anser vi det vara moraliskt försvarbart att betala för att skydda oss mot sådana som Alex och hans "droogies"? Hur mycket kan vi inkräkta på juridiska och etiska lagar utan att begå våld på individens frihet och vår personliga okränkbarhet? Är det etiskt försvarbart att ett samhälle omformar en människas psyke i en positiv, "god" riktning och följdfrågan blir, om han inte får chansen att välja mellan gott och ont, förlorar han då inte sin mänsklighet?

Diskussionen om försvar/straff/ behandling sträcker sig från stymningen av tjuvens hand i de muslimska länder där Koranen är lag, till den dagsaktuella begäran från polisen att man vill föra register över människor som kan tänkas ha en anknytning till brottslig verksamhet. Frågan om hur vi skall hantera den grasserande brottsligheten hos vissa MC-gäng är ett annat exempel. Debatten förs inte bara av myndigheter och jurister. I en aktuell undersökning bland svenska gymnasieelever har det visat sig att en stor andel är för dödsstraff.

I *Clockwork Orange* har denna fråga fått en ytterligare dimension eftersom man har upfunnit ett system, Ludovico-metoden, som via droger och perceptuell stimulans förändrar människans personlighet, från psykotisk våldsverkare till en ofarlig, icke-våldsbenägen grönsaksläk natur. En dröm för fångvården eftersom man slipper hålla internerna under åratals bevakning i dyra fångelser.

Ludovico-metoden blir till en

sorts kemisk religion i ett sekulariserat samhälle där förlåtelse för synderna och pånyttfödelse fås genom droger och behandling i stället för via tro och bikt. Kubricks poäng är att, till skillnad från de flesta religioner eller ideologier där människan själv väljer att söka följa vissa moraliska eller etiska principer, lämnar man här över sin "själ" till vetenskapsmännen att de skall skapa den ideala medborgaren. Inte så oväntat är fängelseprästen den ende som ifrågasätter Ludovico-metodens etiska och moraliska riktighet.

Musik, scenografi och koreografi

Clockwork Oranges regissör Stanley Kubrick är en av de mest mångsidiga regissörerna i filmens unga historia. Han ligger bakom filmer som till exempel *Lolita*, *Ärans Väg*, *Barry Lyndon* och *The Shining*, filmer som i sina respektive genrer influerat och utvecklat filmkonsten.

Kubricks trilogi *Dr Strangelove, eller; Hur jag slutade ängslas och lärde mig älska bomben*, *År 2001-ett rymdäventyr* och *Clockwork Orange* handlar skenbart om framtiden och frilägger med närmast kirurgisk precision vår civilisations olika sjukdomar.

Kubrick sägs vara en perfektionist som under sina filmproduktioner kräver kontroll över hela produktionsledet. Han är inte heller känd för varma, intima filmer. I stället skildrar han människor, situationer, relationer och tillstånd med en exakt och närmast klinisk metod. I *Clockwork Orange* är varje sekvens strikt utmejslad och har en strikt estetisk linje.

De många våldsscenerna är musikaliskt koreograferade i en scenografi med rörlig kamera och många klipp. Trots att de skildrar ett brutalt våld är de långt ifrån realistiska. I sekvensen hos författaren och hans hustru är rörelserna hos varje person en del av en rytmisk dans som illustrerar kylan i gängets handlingar.

Den våldtagna kvinnans röda, alltmer sönderklippta mysdress, står i skarp kontrast till de vita väggarna, gängets vita dräkter. Deras bisarra, nästan komiska masker ger scenen ytterligare både suggererande, skrämmande och fjärande dimensioner. Eftersom man visuellt använ-

der så starka effekter i denna sekvens, dröjer den sig kvar och präglar vår upplevelse av främst Alex under resten av filmen.

I den laddade sekvensen med "Cat-Woman", kvinnan som förestår hälsoinstitutet, blir Alex lek med en bisarr penis-skulptur till en sadistisk "dance macabre" som slutar med att han slår ihjäl henne med den.

Parallellt med koreografi och scenografi använder Kubrick musiken för att ytterligare fjärma oss ifrån det ruggiga innehållet, våldtäkt, misshandel etc. Han vill få oss som publik att intellektuellt bearbeta filmens bärande teman. Genom den tilltalande formen som står i kontrast mot det vedervärdiga vi ser skapas en både förvirrande, förförisk och stark effekt. När de slåss med Billyboys konkurrerande gäng ackompanjeras det hela av en sprudlande wienervals liksom inbrottet och mordet på hälsoinstitutet.

Filmens specialskrivna elektroniska musik accentuerar känslan av framtid till exempel i inledningssekvensen på Korova Milkbar, men i den ser man också paralleller bakåt i tiden. Som den närmast perverterade syntetiska versionen av "An die Freude" på shoppingcentret som ackompanjerar Alex klädd i en slags science-fiction-version av en 1700-tals kappa.

De två mest brutala sekvenserna, uteliggaren och författaren och hans hustru, är utan inspelad musik på ljudspåret. Däremot sjunger uteliggaren i början en gammal visa från det andra världskriget medan han misshandlas och Alex sjunger och dansar "Singin' in the Rain" medan de misshandlar och våldtar författaren och hans hustru.

Valet av denna sjungna musik ger oss tydliga paralleller till 40-talet, något som varnar oss för att filmens tänkta framtid ligger ganska nära vår egen.

Att diskutera:

Filmens centrala tematik kretsar kring frågan om det fria valet, hur vi kan skydda oss mot våldet i samhället och vad det egentligen är som gör vissa av oss till grymma och våldsamma människor.

Fundera över om det finns en fara att skildra våldet på ett estetiskt tilltalande och icke-

realistiskt sätt som i *Clockwork Orange*. Kan vissa människor bli attraherade av detta? Diskutera filmens kärnfråga. Hur långt skall vi som samhälle gå för att skydda oss mot farliga människor som Alex.

Alex är en förfinad, vältalig och i vissa avseenden kultiverad person som uppskattar konst och musik. Fundera över hur det kan komma sig han samtidigt så lättamt kan hänge sig åt brutalt och besinningslöst våld. Har bildning och kultur över huvud taget något samband med att inte bruka våld?

I denna text har jag valt att inte göra några jämförelser med den litterära förlagan. Vill man gå in djupare in i en analys kan det vara fruktbart att jämföra filmen med Burgess roman med hjälp av t ex följande punkter.

I romanen är huvudpersonen Alex betydligt yngre. Diskutera hur detta påverkar upplevelsen av berättelsen. I filmen är vissa delar av romanen utelämnad. Dels ett mord som Alex begår i fängelset och dels en sorts epilög där vi får följa Alex rehabilitering in i samhället. Fundera över varför Kubrick har utelämnat detta och på vilket sätt det påverkar historien.

PRODUKTIONSUPPGIFTER:

England 1971

Originaltitel: *A Clockwork Orange*

Manus: Stanley Kubrick efter en roman av Anthony Burgess

Regi: Stanley Kubrick

Foto: John Alcott

Kostym: Milena Canonero

Klippning: Bill Butler

Musik: Purcell, Rossini, Beethoven, Walter Carlos m fl

I ROLLERNA:

Alex DeLarge - Malcolm McDowell

Mr Alexander - Patrick Magee

Vaktchefen - Michael Bates

Dim - Warren Clarke

Fängelseprästen - Godfrey Quigley

TEKNISKA UPPGIFTER:

Längd: 137 min

Format: Vidfilm

Censur: Från 15 år

Svensk premiär: 26.4.1972

DISTRIBUTION:

Warner Bros, Box 9503, 102 74 Stockholm
Tel: 08-658 10 50, fax 08-658 64 82